GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01360 8688

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XVI.

NICOLA UND GIOVANNI PISANO

UND

DIE PLASTIK DES XIV. JAHRHUNDERTS IN SIENA

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/nicolaundgiovann00brac

NICOLA UND GIOVANNI PISANO

UND

DIE PLASTIK DES XIV. JAHRHUNDERTS IN SIENA

VON

ALBERT BRACH

DR. PHIL.

MIT 28 ABBILDUNGEN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

INHALT.

Seite

I. Nicola Pisano 1
II. Giovanni Pisano 24
III. Giovanni Pisano und Giotto 57
IV. Die Schule Giovanni Pisanos in Siena 69
1. Lorenzo Maitani 69
2. Tino di Camaino 88
3. Cellino di Nese 94
4. Agostino di Giovanni und Angelo di Ventura 96
5. Gano 100
6. Goro di Gregorio 102
V. Andrea Pisano und die Anfänge der florentinischen Plastik des Trecento 110
VI. Nino und Tommaso Pisano 114
VII. Schluss 119

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.

1. Reliefs mit der Jugendgeschichte Christi im Dom zu Siena.
2. Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Baptisterium zu Pisa.
3. Darstellung im Tempel. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Baptisterium zu Pisa.
4. Kreuzigung. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Baptisterium zu Pisa.
5. Seitenportal des Domes von Lucca mit den Reliefs der Geburt Christi und der Kreuzabnahme.
6. Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Dom zu Siena.
7. Darstellung im Tempel. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Dom zu Siena.
8. Der bethlehemitische Kindermord. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Dom zu Siena.
9. Kreuzigung. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Dom zu Siena.
10. Der Grosse Brunnen in Perugia.
11. Portal des Baptisteriums in Pisa mit der Madonnenstatue des Giovanni Pisano.
12. Madonna des Giovanni Pisano im Dom zu Prato.
13. Die Geburt Christi. Relief von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja.
14. Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja.
15. Der bethlehemitische Kindermord. Relief von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja.
16. Die Kreuzigung. Relief von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja.
17. Sibylle von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja.
18. Erster Fassadenpfeiler des Domes von Orvieto.
19. Zweiter Fassadenpfeiler des Domes von Orvieto.
20. Dritter Fassadenpfeiler des Domes von Orvieto.
21. Vierter Fassadenpfeiler des Domes von Orvieto.
22. Grabmal des Bischofs Orso von Tino di Camaino im Dom zu Florenz.
23. Gruppe vom Grabmal des Cino dei Sinibaldi von Cellino di Nese im Dom zu Pistoja.
24. Grabmal des Kardinals Petroni im Dom zu Siena.
25. Madonna mit Engeln von Giovanni di Agostino im Oratorio S. Bernardino zu Siena.
26. Grabmal des Nicola Aringhieri in der Universität zu Siena.
27. Altartafel des Tommaso Pisano im Camposanto zu Pisa.
28. Madonna von Nino Pisano in der Kirche S. Maria della Spina in Pisa.

I.

NICOLA PISANO.

Der tiefe Verfall, der nach dem Sturze des römischen Reiches und dem Einfall der Barbaren auf künstlerischem Gebiet in Italien Platz gegriffen hatte, wird am besten durch die Tatsache illustriert, dass Abt Desiderius von Montecassino im Jahre 1066 anlässlich des Neubaues der Klosterkirche byzantinisch geschulte Künstler aus Amalfi kommen lassen musste, und dass er zugleich Gesandte nach Konstantinopel sandte, um Mosaizisten anzuwerben, die die neue Kirche mit Mosaiken ausschmücken sollten. Der Einfluss dieser byzantinischen Künstler auf ihre italischen Zeitgenossen war ein ungeheurer. Was fortan in Italien in Malerei und Plastik geschaffen wird, steht grossen Teils unter dem Banne der erstarrten Formen der byzantinischen Kunst, bis um die Mitte des 13. Jahrhunderts andere Ideale in Aufnahme kommen. Nebenher jedoch geht eine in den Bergen und Tälern Toskanas heimische indigene Kunst, die sich auf etruskischer Kunstüberlieferung aufbaut. Während in Süditalien in der Folge das dekorative Element in der Plastik, vornehmlich bei der Ausschmückung von Kanzeln und Chorschranken überwog, ist in Mittelitalien eine in stetem Fortschritt begriffene Neigung zur figürlichen Ausgestaltung von Taufbrunnen, Kanzeln, Architraven zu bemerken, die in ununterbrochenem Zuge etwa von der Mitte des 12. Jahrhunderts an zu verfolgen ist. Eines der ältesten Stücke ist das grosse Taufbecken in der Kirche S. Frediano zu Lucca, inschriftlich von einem Meister Robertus um die Mitte des 12. Jahrhunderts geschaffen. Es sind verschiedene, dem Alten und Neuen Testament entnommene, anscheinend in Parallelbeziehung zueinander gebrachte, nicht ganz leicht verständliche Dar-

stellungen, die sich in ununterbrochener Reihe um das Becken herumziehen. Die Gestalten verraten in Bewegung, Tracht und Faltenwurf der Gewänder deutlich ihre Herkunft von der Hand eines byzantinisch geschulten Steinmetzen. Gottvater aus medaillonartiger Umrahmung hervorsehend erinnert an ähnliche Darstellungen auf altchristlichen Sarkophagen, das Laubwerk der Bäume und die Architekturteile weisen ganz romanischen Charakter auf. Es ist eine handwerksmässige bäuerische Kunstübung, dem das Taufbecken in S. Frediano seine Entstehung verdankt, und dem zeitlich ein Relief an dem Architrav der rechten Fassadentür der Kirche S. Salvatore in Lucca nahesteht. Dargestellt ist die Parabel von der Hochzeit des Königsohnes. Obgleich schematischer in der Ausführung und besonders roh in der parallelen Faltengebung der Gewänder, zeigt das Relief am Architrav von S. Salvatore viel weniger byzantinische Anklänge. Man hat es hier mit den ersten Regungen einer zwar noch ganz rohen, aber schon selbständig schaffenden Bildnerschule zu tun, die an etruskische Denkmäler anknüpfend, besonders in der Gegend von Lucca ihren Sitz hat. Die Pilasterkapitäle zu beiden Seiten des Einganges haben noch ganz antiken Geist atmenden romanischen Charakter. Dem Relief von S. Salvatore ganz verwandt ist der Deckel eines Taufbeckens mit Monatsdarstellungen, welcher aus Privatbesitz in Lucca vor kurzem in das Museo Nazionale in Florenz gekommen ist. Die Ausführung der Gewänder, die roh gerippte Faltengebung und die Typen sind dem Architravrelief von S. Salvatore so ähnlich, dass man fast die Hand ein und desselben Steinmetzen vermuten möchte.

Mehr der byzantinischen Formengebung nähert sich das Taufbecken in der Pieve von Calci bei Pisa. Seine Vorderseite schmücken fünf unter ornamentierten Rundbogen stehende Gestalten, in denen Schmarsow[1] mit Recht die Darstellungen der Verkündigung und der Taufe Christi erkannt hat. Der Verfertiger dieses Beckens hat byzantinische Arbeiten gesehen, ohne sich jedoch sklavisch an die Formen jener Kunst zu halten. Vielmehr sind auch hier deutliche Anklänge an ältere etruskische Arbeiten, besonders an spät etruskische Sarkophage bemerkbar. Denselben Charakter tragen die Portalskulpturen der Kirche S. Andrea in Pistoja. An einem Kapitäl des Portals mit der Darstellung der Verkündigung hat der Steinmetz seinen Namen auf die Nachwelt gebracht: Magister Enrigus

[1] S. Martin von Lucca p. 208.

me fecit. Das andere Kapitäl, zur Linken der Eingangstür, zeigt die Verkündigung an Zacharias. Hier haben die Figuren ganz das etruskische Gepräge, besonders das der altionischen Kunst entnommene runde Auge, welches für etruskische Skulpturen so charakteristisch ist, findet sich hier wieder. Die Ausführung dieser Kapitälskulpturen ist roh und unbeholfen, und dürfte zeitlich vielleicht etwas früher anzusetzen sein, als die darüber befindlichen Skulpturen des Architravs, die inschriftlich von Gruamons und dessen Bruder Adeodatus geschaffen sind. Dargestellt ist die Anbetung der Könige. Zur Linken der Zug der Könige, rechts die Darbringung ihrer Geschenke und dazwischen der sitzende Herodes und ein vor ihm kniender Mann. Gruamons nennt sich magister bonus, und ein Vergleich mit den Kapitälskulpturen des Enricus lässt dieses Epitheton als berechtigt erscheinen. Im übrigen fehlen auch hier byzantinische Anklänge, und man hat es hier wieder mit einem Produkt der dem heimischen Boden entsprossenen, an altüberlieferte etruskische Kunst anknüpfenden Kunstübung zu tun. Das Portal von S. Andrea ist 1166 datiert. Vier Jahre früher arbeitete Gruamons an dem Portal der Kirche S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja. Am Architrav ist das Abendmahl dargestellt, in der Ausführung vielleicht noch etwas roher als an den Skulpturen von S. Andrea. Die schematische Anordnung der an der Tafel sitzenden Apostel hat ihre nächste Parallele an den Darstellungen eines Leichenschmauses in etruskischen Gräbern. Von Rudolfinus rühren die 1167 datierten Architravskulpturen am Portal der Kirche S. Bartolommeo in Pantano in Pistoja her. In Gegenwart der Apostel und zweier Engel betastet Thomas die Seitenwunde Christi. Die Darstellung ist ganz im Stil der Arbeiten des Gruamons gehalten. In dieselbe Kategorie fällt auch das 1180 entstandene mit dem Namen des Verfertigers Biduinus bezeichnete Relief am Architrav des Hauptportals der Kirche von S. Cassiano bei Pisa mit den Darstellungen der Erweckung des Lazarus und des Einzuges Christi in Jerusalem, während ein am Architrav der Seitentür der Kirche S. Salvatore in Lucca inschriftlich ebenfalls von Biduinus geschaffenes Relief sich durchaus von dem Stil der genannten Arbeiten entfernt. Der Stil dieses Reliefs erinnert, worauf schon von Schmarsow[1] hingewiesen wurde, an Bronzearbeiten, und es ist kaum zu bezweifeln, dass Biduinus — was

[1] A. a. O., p. 48.

besonders an den kuppelförmigen Bauten zur Rechten und Linken der mittleren Darstellung zu erkennen ist — die Erztüren des Bonannus am Dom zu Pisa gesehen hat. Das Architravrelief der rechten Fassadentür derselben Kirche S. Salvatore halte ich nicht für eine Arbeit des Biduinus, sondern, worauf auch die rohere Ausführung deutet, für früher entstanden.

Das jüngste in der Reihe dieser Architravreliefs dürfte das schon einen fortgeschritteneren Stil zeigende der Kirche S. Giovanni in Lucca sein, welches, wie das ganze Portal, offenbar Guido da Como bei der Anlage des Hauptportales des Domes als Muster gedient hat. Das Relief von S. Giovanni dürfte gegen Ende des 12. Jahrhunderts geschaffen sein und zeigt Maria als Orantin mit anbetend erhobenen Händen zwischen zwei Engeln stehend und auf beide Seiten verteilt die zwölf Apostel, je zwei und zwei miteinander im Gespräche. Die Gestalten sind besser bewegt und proportioniert als auf den früheren Reliefs, die Bewegungen sind verständlich, die Gewandung einfach und natürlich. Offenbar haben dem Künstler hier antike Muster vorgeschwebt.

Ausser diesen Architravreliefs sind es die freistehenden mit Reliefs geschmückten Kanzeln, in denen wir den Stil der im Vorhergehenden besprochenen Arbeiten antreffen. Freistehend, auf vier von Löwen getragenen Säulen ruhend, zeigen diese Kanzeln auch in ihrem Aufbau den Typus, an den Nicola Pisano später für sein Meisterwerk im Pisaner Baptisterium, nur reicher und schöner, sich anschloss. Eine der ältesten dieser Kanzeln befindet sich in der Kirche S. Michele zu Groppoli bei Pistoja. Sie ist laut Inschrift 1194 entstanden. Ihre Vorderseite zeigt die Darstellungen der Geburt Christi und der Flucht nach Aegypten, die eine Nebenseite die Verkündigung und Heimsuchung. Das Kompositionsschema der Geburtsszene ist byzantinisch — auch die den Neugeborenen badenden Frauen finden sich bereits — die Ausführung ist toskanisch, nicht ohne byzantinische Reminiszenzen, besonders in der Gewandung. Eine Stufe höher steht die Kanzel im Dom zu Volterra, die etwa zu derselben Zeit entstanden sein dürfte wie diejenige zu Groppoli, aber einen etwas fortgeschritteneren Stil zeigt. Auch die Löwen, auf welchen die Säulen ruhen, sind lebendiger gebildet als an der Kanzel von Groppoli. An der Vorderseite befindet sich eine eigentümliche Darstellung des Abendmahles mit Judas vor Christus auf der Erde knieend und von einem teuflischen Drachen verfolgt, an einer Schmalseite die Verkündigung und Heimsuchung. Der Stil der Figuren zeigt eine Vermischung von

etruskischen und altchristlich antiken Momenten, ersteres besonders ersichtlich in den Typen, letzteres in der Gewandung und Drappierung. Die hinter dem Tische aufgereihten Halbfiguren der Apostel mit den auffallend grossen Köpfen haben ihre nächste Parallele in den Porträts der Verstorbenen auf den Deckeln spätetruskischer Sarkophage. — Etwas später als die eben besprochene dürfte die Kanzel der Kirche S. Leonardo vor Porta S. Giorgio in Florenz entstanden sein. Sie gehört wohl schon in den Anfang des 13. Jahrhunderts. An der Vorderseite befinden sich die Darstellungen der Wurzel Jesse und der Anbetung der Könige, an den Schmalseiten die Geburt Christi, die Kreuzabnahme, diese besonders interessant durch die Uebereinstimmung der Komposition mit der Kreuzabnahme des Nicola Pisano am Dom zu Lucca, Darstellung im Tempel und Taufe Christi. Der Stil der Figuren und Bauwerke ist eine Nachahmung byzantinischer Elfenbeinarbeiten; auch die in Relief ausgeführten Ornamente der Wurzel Jesse deuten darauf hin, während die Kostüme der Könige auf oberitalienische Herkunft des Künstlers, der diese Kanzel geschaffen, hinweisen. Vielleicht hat man es hier mit einem Werke eines nach Toskana gekommenen Comasken zu tun, der, wie vor ihm Benedetto Antelami und später Guido da Como, die in Oberitalien heimische Kunst südwärts verpflanzte. Den Hintergrund, auf den die Reliefs der Kanzel von S. Leonardo aufgesetzt sind, bildet ein schwarz und weisses Marmormosaik, eine Art der Dekoration, die auch an der Kanzel im Dom zu Volterra zu bemerken war. — Die vier in einer Kapelle des linken Seitenschiffes des Domes von Siena eingemauerten, aus der kleinen Kirche von Ponte allo spino stammenden Reliefs mögen den Schluss dieser Betrachtung bilden, bevor wir uns an den Ort, von dem die Kunst des grossen Nicola Pisano ihren Ausgang genommen hat, nach Pisa, wenden. Im Vergleich zu den bisher betrachteten Arbeiten weisen die sienesischen Reliefs einen Fortschritt auf, sowohl in der Anordnung der Figuren, als auch in den Typen und der Gewandung. Nicht mehr sind die Figuren auf einem Plane nebeneinander aufgereiht, sondern es ist eine perspektivische Wirkung erstrebt, was besonders bei dem Ritt der heiligen drei Könige bemerkbar ist. Ferner ist eine Beeinflussung von antiken Darstellungen unverkennbar, was besonders in der Art der Gewandung der sitzenden Maria auf dem Relief der Anbetung, in den beiden Figuren der Verkündigung, sowie im Kopfe des vor sich hinbrütenden Joseph auf der Darstellung der Geburt Christi hervortritt. In diesem Kopfe liegt etwas von dem Ausdruck eines Zeus oder eines Poseidon. Die lie-

gende Maria auf dem genannten Relief ist das Ebenbild einer auf etruskischen Aschenkisten ruhenden Verstorbenen; auf der Darstellung der Anbetung der Könige tritt hier Maria zum erstenmal in wirklich königlicher Haltung auf, und auch die Haar- und Barttracht der Könige weist auf antike Vorbilder. Die grossen Köpfe lassen wieder an Etruskisches denken. So ist in diesen Reliefs Etruskisches d. h. Toskanisches und Antikes verbunden, und es fragt sich nur, ob die sienesischen Reliefs vor oder nach der pisaner Kanzel des Nicola Pisano entstanden sind. Ich bin der Ansicht, dass die Reliefs von Ponte allo spino von Nicola Pisanos Arbeiten abhängig sind, und nicht nur nach seiner Pisaner, sondern sogar nach seiner sienesischen Kanzel entstanden sind. Es wäre ja an und für sich nicht undenkbar, dass der unbekannte Verfertiger der vier Reliefs ebenso wie Nicola direkt aus der Antike geschöpft hat, wie wäre dann aber die genaue Uebereinstimmung der Komposition der Anbetung, der knieende König und die thronende Maria mit dem das Geschenk ergreifenden Kinde, die Anordnung der Geburtsszene mit der liegenden Maria, den beiden das Kind badenden Frauen und dem sinnenden Joseph, die sich an den Kanzeln Nicolas an derselben Stelle befinden, wie endlich die Gebärde und das Kostüm des verkündigenden Engels und die Handbewegung Marias zu erklären? Auch der Neugeborene ist auf dem Relief von Ponte allo spino ebenso gewickelt wie auf den beiden Kanzeln Nicolas. Anzunehmen, dass Nicola seine Kompositionen nach dem Muster und Vorbild der Reliefs geschaffen habe, hiesse seinem Genius Unrecht tun, denn das war ja gerade seine Tat, dass er zuerst die christlichen Stoffe in antike Formen goss. Die Kompositionen der Reliefs beweisen, dass der Künstler, der sie geschaffen, nicht frei schöpferisch gearbeitet hat, denn sie sind von einer gewissen Aengstlichkeit und ohne den grossen Zug einer neuen Idee. Der Reiterzug der Könige, die Anordnung der beiden stehenden Könige hinter dem knieenden, sowie auch die Form der Kronen Marias und der Könige lassen vermuten, dass der Verfertiger der Reliefs ausser der pisanischen auch die sienesische Kanzel Nicolas gesehen hat, und dass er später frei aus dem Gedächtnis die beiden Szenen umformte.

Abgesehen von dem ganz rohen im Camposanto zu Pisa befindlichen Architrav des Bonusamicus mit der Darstellung Christi in der Mandorla umgeben von den vier Evangelistensymbolen und den wahrscheinlich von Bonannus gefertigten noch ganz byzantinischen Bronzetüren am östlichen Seiteneingang des Domes, gehören die Skulpturen an den beiden Portalen des Baptisteriums zu den

Reliefs mit der Jugendgeschichte Christi im Dom zu Siena. (Phot. Lombardi).

Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Baptisterium zu Pisa. (Phot. Brogi).

frühesten Erzeugnissen der Plastik in Pisa. Ueber der dem Camposanto zugewandten Tür befinden sich sieben Figuren, ganz im Stil byzantinischer Elfenbeinreliefs, die Verkündigung an Zacharias darstellend, die Vasaris Worte bestätigen, dass hier alcuni scultori greci gearbeitet haben. Sie gehören jedenfalls, ebenso wie die Skulpturen des Hauptportals, noch dem 12. Jahrhundert an. An diesem ist am Architrav die Geschichte Johannes des Täufers geschildert, und darüber befinden sich die Halbfiguren Christi, der Madonna und des Täufers sowie vierer Engel und der Evangelisten. Diese letztgenannten Skulpturen sind unverkennbare Kopien nach byzantinischen Elfenbeinarbeiten und zweifellos von einem griechischen Meister gearbeitet, und auch die darunter befindliche Johanneslegende zeigt denselben Stil und die Technik eines Künstlers, der hier in Marmor nachahmte, was er in Elfenbein zu sehen gewohnt war. Einige Köpfe haben ganz antiken Charakter, und auch die Tracht der Männer ist rein griechisch. Zu beiden Seiten des Portals befinden sich in rechteckige Felder eingelassene Darstellungen, links die Monate, rechts Christus als Weltrichter, die Madonna als Orans mit anbetend erhobenen Händen, Engel und Apostel. Schon die Inschrift μήτηρ θεοῦ über dem Bilde der Madonna deutet auf den Ursprung des Verfertigers dieses Reliefs. Dieselben sind in der Tat byzantinisch, aber im besten Sinne des Wortes. Die Schönheit der Antike spricht noch aus diesen Darstellungen, die in ihrer Einfachheit etwas von dem Geiste der guten griechischen Zeit bewahrt haben.

Die bisher betrachteten Arbeiten haben mit Ausnahme der in Pisa befindlichen und des altertümlichen Taufbeckens in S. Frediano zu Lucca, an welchen unverkennbar byzantinische Einflüsse zu bemerken waren, eine in Toskana weiterlebende auf etruskischer Tradition sich aufbauende Kunstübung erkennen lassen. In diesen Arbeiten fehlt jedes byzantinische Element, sie sind Erzeugnisse einer auf uralter Tradition beruhenden indigenen Kunst etruskischen Ursprungs. Als solche etruskische Elemente sind besonders hervorzuheben die kurzen gedrückten Proportionen der Leiber und die grossen Köpfe, wie sie uns auf den Figuren etruskischer Sarkophage entgegentreten. Nimmt man dazu die Einwirkung antiker Skulpturen, so gibt es nichts, was das Auftreten eines Künstlers wie Nicola Pisano unerklärlich erscheinen lassen könnte. Entsprossen aus dem alten Etruskerlande, auf dessen uralte Kunstübung die gedrückten Proportionen und die im Verhältnis zur Körperlänge zu grossen Köpfe der Figuren Nicolas hinweisen, hat er von seinem Schönheits-

gefühle getrieben und geleitet den einzig möglichen Lehrmeister in der Antike gefunden, die ihm in griechischen und römischen Vorbildern in Pisa vor Augen stand. Indem er diese studierte und sich ihre Formensprache zu eigen machte, hat er der barbarischen Kunst seiner Vorgänger ein Ende bereitet und antike Formenschönheit mit dem christlichen Legendenstoffe zu vereinen gesucht. Allerdings nur in einem einzigen Werke, der Kanzel zu Pisa. Denn bald musste es sich herausstellen, dass hier zwei heterogene, durchaus unverträgliche Elemente vereint werden sollten. Der christliche Stoff in seiner erschütternden Dramatik war nicht in die Formen der Antike zu kleiden, deren eigenste Natur gerade in dem Masshalten, in dem Gehaltensein besteht. Das ist der Geist, der heute noch so unmittelbar zu uns spricht, wenn wir beispielsweise vor die Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts treten. Kein Jammern und Klagen, sondern traurig stille, aber umsomehr ans Herz greifende Ergebenheit in ein unabänderliches Schicksal. Und nun sollten dramatische Stoffe wie die Passion Christi und die Strafen des Jüngsten Gerichtes in antikem Gewande dargestellt werden. Ein unmögliches Beginnen. Die erschütternde Gewalt des Schmerzes in der Darstellung der Passion, der Jammer und das Entsetzen der in ewige Verdammnis gestossenen Frevler — sie konnten nicht in die jedem lauten Schmerzensausdruck abholden antiken Formen gekleidet werden. Der Inhalt sprengte die Form. Und so sehen wir den grossen Künstler, sechs Jahre nach Beendigung seiner ersten Kanzel, in der für den Dom von Siena bestellten, einen neuen Weg einschlagen, der allein zum Ziele führen sollte.

Nicola Pisanos Geburtsort ist unbekannt, sein Vater aber scheint aus Apulien gekommen zu sein, denn nur so kann ich mir die Worte in dem im Archivio di Stato zu Siena aufbewahrten bekannten Dokument vom 11. Mai 1266 «requisivit magistrum Nicholam Petri de Apulia» erklären. Dass Nicola Pisano nichts mit der süditalischen plastischen Kunst, deren Charakter byzantinisch und dekorativ ist, zu tun hat, sondern allein aus der etruskisch-toskanischen Kunstübung seinen Ursprung und die Grundelemente seiner Kunst genommen hat, ist schon oben erwähnt worden, und in Anbetracht dieser unumstösslichen Tatsache ist es ganz nebensächlich, ob man — die Worte de Apulia auf Nicola beziehend — statt Apulien in Süditalien Puglia oder Pulia bei Arezzo resp. Lucca als Geburtsort Nicolas annehmen will. Dem geschriebenen Dokument von der Hand des Notars stehen die gemeisselten Dokumente von der Hand Nicolas und seiner toskanischen Vorgänger

gegenüber, und wer in diesen zu lesen versteht, wird nicht lange zweifelhaft sein, wo die Heimat der Kunst Nicolas zu suchen ist. Eines der unumstösslichsten Zeugnisse dafür, dass Nicola selbst sich als Pisaner betrachtet wissen wollte, ist die Inschrift unter dem Relief des Gerichtes an der Kanzel im Baptisterium zu Pisa:

Hoc opus insigne sculpsit Nicola Pisanus.

Es ist nicht anzunehmen, dass auf einem öffentlichen Monument sich Nicola als Pisanus bezeichnet hätte, wenn er es nicht von Geburt gewesen wäre, und für die Annahme, dass ihm auf Grund seiner Leistungen das Pisaner Bürgerrecht verliehen worden sei, finden sich in den Archiven keine Belege. Giovanni Pisano hat sich, obgleich ihm das Bürgerrecht von Siena verliehen worden war, nie de Senis, sondern stets Pisanus genannt, und auch Nicola würde sich, wäre er nicht geborener Pisaner gewesen, nicht so bezeichnet haben. Dem erwähnten Dokument vom 11. Mai 1266 kann man im übrigen ein anderes vom 10. Juli 1272 datiertes entgegenhalten, welches sich im Archivio Comunale zu Pistoja befindet. Es handelt sich um einen Kontrakt zwischen dem Operarius der Kirche S. Jacopo in Pistoja und Nicola Pisano, in welchem sich Letzterer zur Herstellung eines Altares verpflichtet. In diesem Kontrakt wird Nicola genannt «Magister Nicholus p i s a n u s filius q. Petri de . . .» In einem anderen Dokument vom 13. November 1273 über eine Zahlung an Nicola für den genannten Altar in Pistoja heisst es «Magistro Nichole quondam Petri de Cappella S. Blasii pisa . . ., und ebenso bezeichnet sich Nicola in zuerst von Rumohr veröffentlichten Dokumenten über von Fra Melano für die Kanzel von Siena erhaltene Zahlungen wiederholt «Ego Magister Niccholus olim Petri, lapidum de Pissis, populi Sancti Blasii.»

Nicola wurde geboren zwischen 1203 und 1206. Dieses geht aus der Inschrift des zweiten Beckens des Brunnens von Perugia hervor, worin Nicola als Verfertiger und sein Alter auf 74 Jahre angegeben wird. Die Inschrift nennt als Zeitpunkt der Fertigstellung des Brunnens das Pontifikat des Papstes Nikolaus III., welcher von 1277 bis 1280 regierte.

Bis zum Jahre 1260 wissen wir nichts Näheres über die Tätigkeit Nicolas. Es scheint, dass er hauptsächlich als Architekt tätig war. So wird ihm der Entwurf der Kirche S. Domenico in Bologna zugeschrieben, eine Arbeit der dreissiger Jahre, wenn man Vasari trauen

darf;[1] in den vierziger Jahren war er dann beim Bau der Kirche S. Jacopo in Pistoja beschäftigt, was durch Förster bestätigt wird, der bei seiner Durchreise durch Pistoja «in einem alten Kirchenbuche» aufgezeichnet fand, dass Nicola im Jahre 1242 dem Dombau dieser Stadt vorgestanden habe. Nach Vasari hat er alsdann für S. Antonio in Padua das Modell geliefert und die Kirche dei Frari in Venedig gebaut. Das erstere ist unerwiesen, das letztere unrichtig, da die heutige Kirche der Frari erst 1330, also 50 Jahre nach Nicolas Tode gegründet wurde. Dagegen ist es nicht unwahrscheinlich, dass er, wie von verschiedenen sienesischen Chronisten übereinstimmend gemeldet wird, im Jahre 1245 dem Neubau des Domes von Siena vorgestanden oder wenigstens den Plan dazu geliefert hat. Ob er oder Arnolfo di Cambio die Kirche S. Trinità in Florenz gebaut hat, ist nicht nachzuweisen, und ebensowenig kann mit Sicherheit behauptet werden, dass der Dom von Volterra auf seinen Plan zurückgeht. In Pisa hat er, wie übereinstimmend gemeldet wird, den schiefen Turm und die Fassade der Kirche S. Nicola gebaut. S. Michele in Borgo dagegen erhielt seine Fassade im Jahre 1304 nach dem Entwurf des Fra Guglielmo.

Im Jahre 1260 vollendete Nicola sein Meisterwerk, die Kanzel des Baptisteriums von Pisa. «Ich habe nie — sagt Förster — vor das bezeichnete Kunstwerk treten können, ohne von einem wunderbaren Schauer ergriffen zu werden. Einsam auf lichter Höhe über einer weiten dunklen Ebene steht ein grosser Geist und schaut durch Jahrhunderte hindurch und hinüber in eine vergangene, vergrabene, in blindem Eifer zertrümmerte herrliche Welt, die keiner kennt und keiner mag, und deren Sprache keiner versteht. Da ist keine Brücke über die ungeheure Kluft, und die Unsterblichen verlangen nicht herüber, wo ein geheiligter Wahn sie verdammt. Da bildet er — denn der Funke ist zu Flammen der Sehnsucht aufgeschlagen — ein neuer und andrer Dädalus, mit unermüdetem Eifer sich selbst die beglückenden Schwingen und fliegt hinüber ins Land der alten Götter und erweckt sie aus ihrem tausendjährigen Schlaf, und dem kühnen begeisterten Fremdling folgen Zeus und Hera, Dionysos und Herakles, die Musen, die Grazien und die geflügelten Genien, und ziehen in die geheiligten Wohnsitze ein, aus denen er die Schmerzensgestalten seiner Jugend, die leidenden Tröster seiner Mit- und Vorwelt verweist.»

[1] cf. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte senese I, p. 150 und Vasari-Milanesi I, p. 324.

Das ist der Eindruck der Offenbarung, den wir heute noch vor diesem wundersamen Kunstwerk empfangen. Losgelöst von den kindischen und unbeholfenen plastischen Erzeugnissen seiner Zeitgenossen, hat der Genius dieses Mannes den Sonnenflug zur einzig wahren Lehrerin und Meisterin der plastischen Kunst, zur Antike, genommen und aus dem unerschöpflichen Born ihrer Schönheit einen Teil mit zur Erde gebracht. Es ist oben versucht worden, die Kunst Nicola Pisanos aus der seiner Vorgänger in Toskana abzuleiten und die Erklärung seines Auftretens durch die Verschmelzung dieser auf altetruskischer Uebung beruhenden Kunst mit antiken Elementen zu gewinnen. Steht man aber vor der Kanzel im Baptisterium zu Pisa, versenkt man sich ganz in dieses Wunderwerk der Kunst, und sucht man dann von Nicolas Vorgängern einen Uebergang zu ihm zu gewinnen, so muss man sich doch sagen — ohne den einzigen Genius dieses Mannes, ohne seine unvergleichliche Begabung wäre der Weg, den Nicola von seinem Schönheitsdurste geleitet gefunden hat, nicht zu betreten gewesen. Aber der Traum, die Schönheit der Antike mit dem Geiste des Christentums zu vereinen, konnte nicht in Erfüllung gehen. Fremd und kalt stehen die alten Götter in den veränderten Tempeln. Nicht mehr mit Blumen bekränzt und unter freudigem Flötengetön opfert man den hochthronenden Göttern, sondern Weinen und Klagen erschallt um den blutbefleckten Leichnam des neuen Gottes, der sich selbst geopfert, um die Menschheit zu erretten . . . .

Nicolas Entlehnungen aus dem in Pisa befindlichen Vorrat antiker Denkmäler sind ihm schon oft nachgerechnet worden. Die thronende Maria auf dem Relief der Anbetung der Könige ist eine freie Kopie der Phädra von der Vorderseite des antiken Hippolytossarkophags im Camposanto, und die Prophetin Hannah auf der Darstellung im Tempel stammt ebendaher. Die Pferde der Könige sind nach denen einer bacchischen Vase kopiert. Einem antiken Sarkophag ist die liegende Gestalt der Maria auf dem Relief der Geburt entnommen, eine antike komische Maske hat Nicola einem Teufel des Jüngsten Gerichtes vorgebunden, und der von dem Knaben geführte Hohepriester ist gar das Ebenbild eines trunkenen von einem kleinen Satyr gestützten Dionysos, den wir auf einer griechischen Marmorvase im Camposanto finden. Diese Beispiele mögen genügen. Der Stil der Reliefs weicht ebensosehr wie die Darstellungsweise von allem bisher Betrachteten ab. Es ist der die Figuren häufende Stil spätrömischer Sarkophage, den wir in den Arbeiten Nicolas und nach ihm in denen seines Sohnes Giovanni bemerken. Grössere Figuren im Vordergrunde

wechseln mit kleineren dahinter befindlichen, Bäume und Gebäude füllen den Hintergrund, während bei allen Vorgängern Nicolas ein in einem Plane aufgereihtes Nebeneinander von Figuren zu bemerken war. Auffallend ist das Missverhältnis der Köpfe im Vergleich zur Körperlänge, sie sind nur ein Fünftel des ganzen Körpers. Man sieht, dass den Künstler in erster Reihe die der Antike nachgebildeten Köpfe interessiert haben, abgesehen davon, dass ihre unverhältnismässige Grösse ein etruskisches Erbteil bei Nicola ist.

Ganz in antikem Geiste gehalten sind die Reliefs der Anbetung der Könige und der Darstellung im Tempel. Alle Köpfe sind antiken Vorbildern nachgebildet. Maria auf der Anbetung ist die thronende Hera, Joseph ein griechischer Philosoph, der Jesusknabe ein wohlgenährtes Bacchuskind. Auf den antiken Ursprung der Pferde wurde schon hingewiesen. Die Darstellung im Tempel hat nicht Jerusalem, sondern Athen zum Schauplatz. «Wir begegnen der Juno und ihrem königlichen Gemahl, Plato und Sophokles stehen hinter dem Hohenpriester, Sardanapal schreitet durch die Synagoge.» Die Gewänder sind ganz der Antike nachgebildet, die Hand hebt den Mantel um des schönen Faltenwurfes willen, im Hintergrunde ist eine Anzahl antiker Köpfe aufgereiht, die mit der Handlung nichts zu tun haben. Jede Figur empfindet und trägt die eigene Schönheit zur Schau; der reine Wohllaut des schönen Griechentums umfängt die Sinne. — Den Uebergang aus der rein antiken Auffassung in eine mehr dem christlichen Stoffe angepasste zeigt das Relief der Geburt. Maria, der Engel und Joseph sind noch in rein antikem Geiste gehalten, während die das Kind badenden Frauen und besonders die Gruppe der Lämmer und Ziegen, von denen eine in bewundernswert natürlicher Weise sich mit dem Hinterfuss am Kopfe kratzt, eine andere, als bemerke sie die Herabkunft des Engels, mit emporgehobenem Kopfe in die Höhe schnuppert, den bemerkenswerten Uebergang zu einer naturalistischen Auffassung zeigen. Das Motiv der sich am Kopfe kratzenden Ziege ist denn auch von Giotto wieder aufgenommen worden. Am wenigsten befriedigt das Relief der Kreuzigung. Abgesehen von der Figur Christi, der, ein hünenhafter Göttersohn, in olympischer Ruhe und Schönheit mehr am Kreuze lehnt als daran befestigt ist — trotz der geschlossenen Augen noch der alte triumphierende Typus des Kruzifixus — kommt bei den Leidtragenden und dem Volke unter dem Kreuze die Stimmung nicht zum Ausdruck. Hier hinderte den Künstler die Antike. Durch sie war er zum Masshalten gezwungen, die klassische Ruhe der antiken Köpfe verbot den hier notwendigen Schmerzensausdruck.

Darstellung im Tempel. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Baptisterium zu Pisa. (Phot. Brogi).

Kreuzigung. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Baptisterium zu Pisa. (Phot. Brogi).

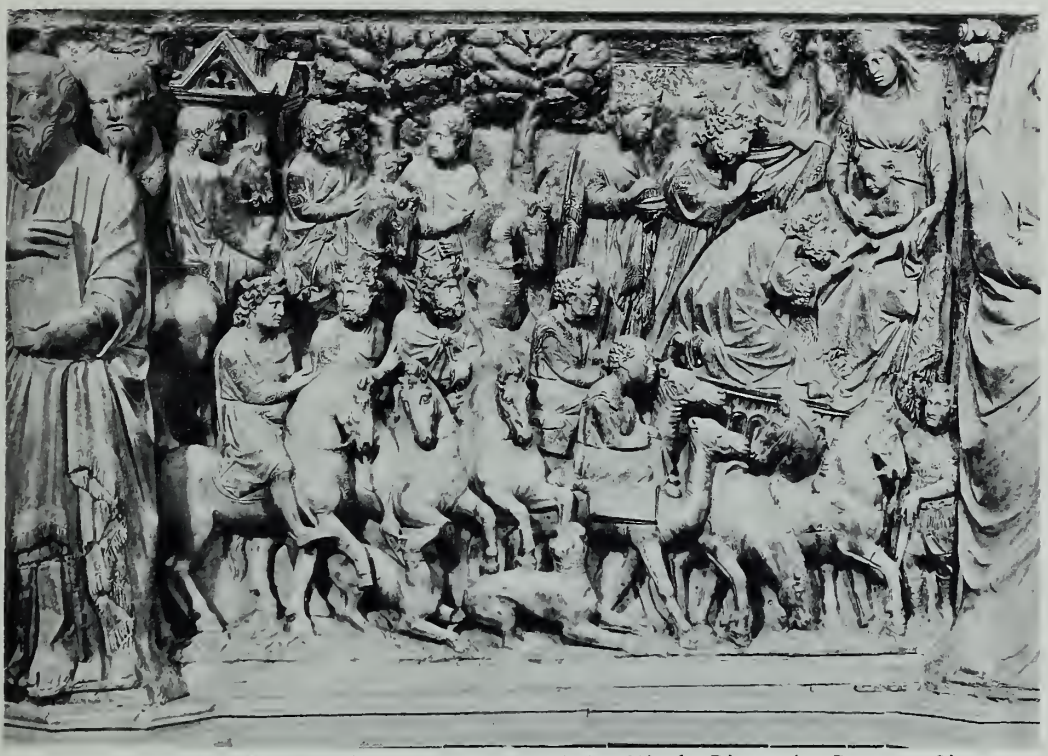
So sind denn die Köpfe entweder wie bei der ohnmächtigen Maria und den um sie beschäftigten Frauen ganz ausdruckslos, oder wie bei Johannes zur Grimasse geworden, von der man nicht weiss, ob sie Lachen oder Weinen bedeutet. Auch die Köpfe der Seligen und Engel auf der Darstellung des Jüngsten Gerichtes sind, soweit sie nicht zerschlagen oder der Habgier zum Opfer gefallen sind, ganz ohne Ausdruck, die einzelnen Gestalten schematisch hintereinander aufgereiht. Dagegen zeigen die nackten Gestalten der Auferstehenden und Verdammten schöne Bewegungsmotive und ein bemerkenswertes Studium nach dem lebenden Modell.

Der Ruf von der Vortrefflichkeit dieses Werkes verschaffte Nicola Pisano bald einen anderen Auftrag. Am 5. Oktober 1265 (1266 nach pisaner Stil) wurde im Baptisterium zu Pisa vor Notar und Zeugen der Vertrag zwischen Fra Melano, dem Vorsteher des Dombaues von Siena, und Nicola Pisano betreffs Fertigstellung einer ähnlichen Kanzel für den Dom von Siena abgeschlossen. Der Vertrag ist in mehr als einer Hinsicht interessant. Einmal geht daraus hervor, dass Nicola nach Beendigung der pisaner Kanzel daselbst beim Bau des Domes und des Baptisteriums beschäftigt blieb. Denn es wird ihm die Erlaubnis erteilt, jährlich bis zu vier Mal je 14 Tage nach Pisa gehen zu dürfen «pro factis operis sancte marie maioris ecclesie pisane et ecclesie sancti Johannis Baptiste ad consiliandum ipsa opera». Man wünschte sich also seines Rates beim Bau der beiden Kirchen weiter zu bedienen. Ferner ward er verpflichtet, seine Schüler Arnolfo und Lapo mit sich nach Siena zu bringen, seinem Sohn Giovanni aber wurde erlaubt, falls er ebenfalls kommen und an der Kanzel arbeiten wolle, dies zu tun, und zwar solle er für seine Arbeit 4 Soldi täglich bekommen, Arnolfo und Lapo dagegen 6 Soldi, und Nicola deren acht. Daraus geht schon hervor, dass Giovanni damals noch sehr jung war und höchstens an den dekorativen Arbeiten der Kanzel beschäftigt wurde. Nicola hatte sich verpflichet, vom März 1266 an seinen Wohnsitz in Siena zu nehmen und gleichzeitig seine Schüler Arnolfo und Lapo mitzubringen. Als dies in Betreff Arnolfos nicht sogleich geschehen war, liess Fra Melano mittels Instrumentes vom 11. Mai 1266 dem Meister Nicola unter Androhung der Strafe von 100 Pfund in Erinnerung bringen «quod ipse faceret et curaret ita quod Arnolfus discipulus suus statim veniret Senas ad laborandum in dicto opere». Es ist dies das berühmte Dokument, in dem die Worte Nicholam Pietri de Apulia vorkommen. Dieser Aufforderung muss dann Nicola nachgekommen sein, denn vom 26. Juli 1267 bis zum 6. November 1268

finden sich in dem archivo dell' Opera verschiedene Zahlungen an Nichola, Giovanni, Lapo, Arnolfo und einen anderen Schüler Nicolas namens Donato.

Es ist anzunehmen, dass die Kanzel des Domes von Siena Ende des Jahres 1268 vollendet war. Sie lehnt sich in ihrem Aufbau an die des Baptisteriums von Pisa an, aber sie ist grösser und reicher als diese. Sie ist achteckig und mit sieben Reliefplatten geschmückt, die einzelnen Reliefs werden durch Statuetten voneinander getrennt, während dies in Pisa durch kleine Säulen geschieht. Um die Basis der die Kanzel stützenden mittleren Säule gruppieren sich acht weibliche Gestalten, Allegorien der Künste und Wissenschaften, die hier ihren Einzug in die italienische Kunst halten. Nicola liebt es, an dieser Kanzel mit epischer Breite zu erzählen, daher denn auch die Reliefs figurenreicher sind. Auch hier wird in der Ausführung der Sarkophagstil der pisaner Kanzel beibehalten. Schon auf dem ersten Relief mit der Geburt Christi, Verkündigung an die Hirten und Heimsuchung, finden wir eine Häufung der Figuren, aber der Geist ist ein anderer geworden. Maria dominiert nicht mehr in königlicher Haltung die ganze Darstellung wie im pisaner Relief, sondern sie ruht in kleinerer Gestalt auf dem Lager und richtet den Blick nach dem Kinde, das von zwei Frauen gebadet wird. Die antiken Formen werden nicht mehr ausschliesslich beibehalten, die Gestalt der greisen Elisabeth auf der Heimsuchung ist ganz realistisch und aus dem Leben gegriffen, ihr forschender Blick spricht Bände. Die Gruppe Lämmer und Ziegen ist an der pisaner Kanzel lebensvoller ; hier hat man den deutlichen Beweis einer noch unbeholfenen Schülerhand an der sienesischen Kanzel, vielleicht der des jungen Giovanni, welcher die Gruppe des Vaters zu kopieren hatte. Das Relief der Anbetung der Könige ist in Siena um den malerischen Reiterzug vermehrt worden. Die Gruppe der Anbetung ist bewegter als in Pisa, das antike Element ausser in den Köpfen der Könige und des Engels durchaus verlassen. Maria ist keine thronende Hera mehr, sondern ein Weib aus dem Volke mit etwas gewöhnlichen Zügen, zu denen die kostbare Krone nicht recht passen will, die Gebärde und Haltung des Kindes, dessen Beine nackt sind, sind durchaus der Natur abgelauscht. Der älteste König küsst knieend den Fuss Christi, eine Huldigung, die im Anschluss an die Meditationes des Bonaventura hier zum erstenmal in die Kunst eingeführt wird.[1] Dem Reiterzug der Könige sind zwei auf Kamelen

[1] cf. Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, p. 432.



Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Dom zu Siena.
(Phot. Lombardi).

Darstellung im Tempel. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Dom zu Siena.
(Phot. Lombardi).

reitende deutlich charakterisierte Mohren beigegeben — zum erstenmale in der italienischen Kunst. Auch die Bäume im Hintergrund verdienen Beachtung. Man erkennt eine Eiche und einen Lorbeerbaum, beide mit reifen Früchten. Die im Laufe plötzlich anhaltenden Hunde — eine Dogge und ein Windspiel — sind vorzüglich wiedergegeben. Das Relief der Darstellung im Tempel ist in Siena vermehrt um den Traum Josephs und die Flucht nach Aegypten. Die Würde und Hoheit der pisaner Darstellung hat das Relief im Dome von Siena nicht. Hier besonders ist das Zuviel der gebrachten Episoden vom Uebel. Einen der Antike nachgebildeten Kopf hat nur noch Simeon bewahrt, Maria ist eine einfache Frau, und Joseph mit seinen Tauben ist kein griechischer Philosoph, sondern ein braver Zimmermann. Alles ist bürgerlicher und wirklicher geworden, und hinter Simeon stehen sogar zwei Männer, deren Köpfe unverkennbare Porträts sind. Die Gruppe der Flüchtlinge hat allen Späteren zum Vorbild gedient. Bemerkenswert ist auch der Unterschied der Gewandbehandlung an beiden Kanzeln. In Pisa die rein antiken glatten Gewänder, die mit Rücksicht auf den schönen Faltenwurf gehoben werden, in Siena dagegen weniger faltenreiche Phantasiegewänder mit Bordüren und Fransen. Dort alles einfacher, erhabener, hier alles lebendiger, bewegter. Die beiden Darstellungen der Kreuzigung offenbaren die ganze Kluft zweier Welten. In Pisa lehnt am Kreuze mit aufgerichtetem Haupte der Göttersohn, der selbst im Tode nichts von seiner Schönheit verliert und über ihn triumphiert, in Siena der hagere Menschensohn, tief in den Armen herabhängend, mit offenem Munde, ein armer gerichteter Mensch. Aber nichts mehr von der Ausdruckslosigkeit der Gruppen unter dem Kreuze, die an der Kanzel von Pisa zu bemerken ist. Im tiefsten Schmerze ist Maria von der Ohnmacht umfangen worden, sie knickt in sich zusammen und wäre gefallen, wenn nicht von mitleidiger Hand gehalten. Das Gesicht des Johannes drückt wirklich seinen Schmerz aus, er weint. Das Entsetzen der Juden ist vollendet geschildert, scheue Angst spricht aus den Blicken, die sie noch einmal zum Gekreuzigten zurücksenden. Mit richtigem Gefühl hat Nicola in diesem Relief von allen antiken Reminiszenzen Abstand genommen, da er fühlte, dass das Entsetzliche der Kreuzigungsdarstellung mit antiker Form und antikem Geiste unverträglich ist. — Das Weltgericht ist in Siena auf zwei Reliefplatten verteilt. Zwischen beiden sitzt Christus als Weltenrichter, unter ihm steht das Kreuz und zwei Engel mit den Marterwerkzeugen. Die linke Platte enthält die Seligen und eine Reihe Auferstehender, alle in

fünf Reihen übereinander angeordnet und zu Christus aufsehend. Die Gesichter sind individualisierter als in Pisa, die Gewänder nicht einförmig antik, sondern dem Stande ihrer Träger angepasst. Der Sturz der Verdammten auf der zweiten Reliefplatte ist reich an sprechenden Motiven. Ein Teufel mit einem Weib auf der Schulter bleibt bis auf Signorelli unvergessen. Auch der den Mönch zurückweisende Engel findet sich hier. Der Höllenschlund, der Menschenfresser und Belzebub mit den Krallenfüssen sind von der pisaner Kanzel entnommen. Das Erstaunen, die Angst, das Entsetzen der Auferstandenen sind auf dieser Seite meisterhaft geschildert. Von antiken Köpfen ist keine Rede mehr. — Eine neue Darstellung hat Nicola für die Kanzel von Siena geschaffen, die in Pisa nicht vertreten ist, den bethlehemitischen Kindermord. Zum erstenmal wird diese Szene mit der ganzen grauenhaften Wahrheit wiedergegeben. Der befehlende Herodes, die zustechenden Krieger, die klagenden Mütter — alles Szenen, die von da ab immer wieder dargestellt werden. Von hier aus nahm die Auffassung dieser Darstellung von seiten Giottos und seiner Schule ihren Ausgang, so die am Boden sitzende ihr Kind betrachtende, die mit dem Kleinen im Arm fliehende und die ihr Haar zerraufende Mutter. Die Rüstung der Krieger kehrt in den Kindermordsdarstellungen der sienesischen Maler des 14. Jahrhunderts fast identisch wieder. Der Naturalismus dieser Szene übersteigt alles bisher von Nicola Geleistete, und hier knüpft direkt Giovanni Pisano für die Darstellungen seiner Kanzel in Pistoja an. Besondere Beachtung verdienen die die einzelnen Reliefs trennenden Eckfiguren der Domkanzel von Siena. Die erste Figur ist Maria, welche die Verkündigung (des nicht sichtbaren Engels) empfängt, eine Szene, die an der pisaner Kanzel im Relief dargestellt ist. Diese Figur und besonders der Kopf ist von grosser Schönheit und eine bedeutende Schöpfung. Sein unübertroffenes Meisterwerk aber hat Nicola in der dritten Eckfigur, der Jungfrau mit dem Kinde auf dem Arm, geschaffen. Ein Werk, das je länger man es betrachtet, immer neue Schönheiten offenbart. Der herrliche, etwas geneigte Kopf, ist den edelsten griechischen Schöpfungen gleichzustellen und erinnert lebhaft an einen vielleicht auf Praxiteles zurückgehenden im Besitz des Lord Leaconfield befindlichen Kopf der Aphrodite. Der edel gebildete, halb geöffnete Mund scheint zu sprechen, die Bewegung des rechten Armes und die rechte Hand sind von vollendeter Schönheit. Der Fall der Gewänder, die Falten des Mantels sind nie wieder in gleicher Einfachheit und Grösse dargestellt worden. Weder Giovanni noch auch Nino

Der bethlehemitische Kindermord. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Dom zu Siena.
(Phot. Lombardi).

Kreuzigung. Relief von der Kanzel des Nicola Pisano im Dom zu Siena.
(Phot. Lombardi).

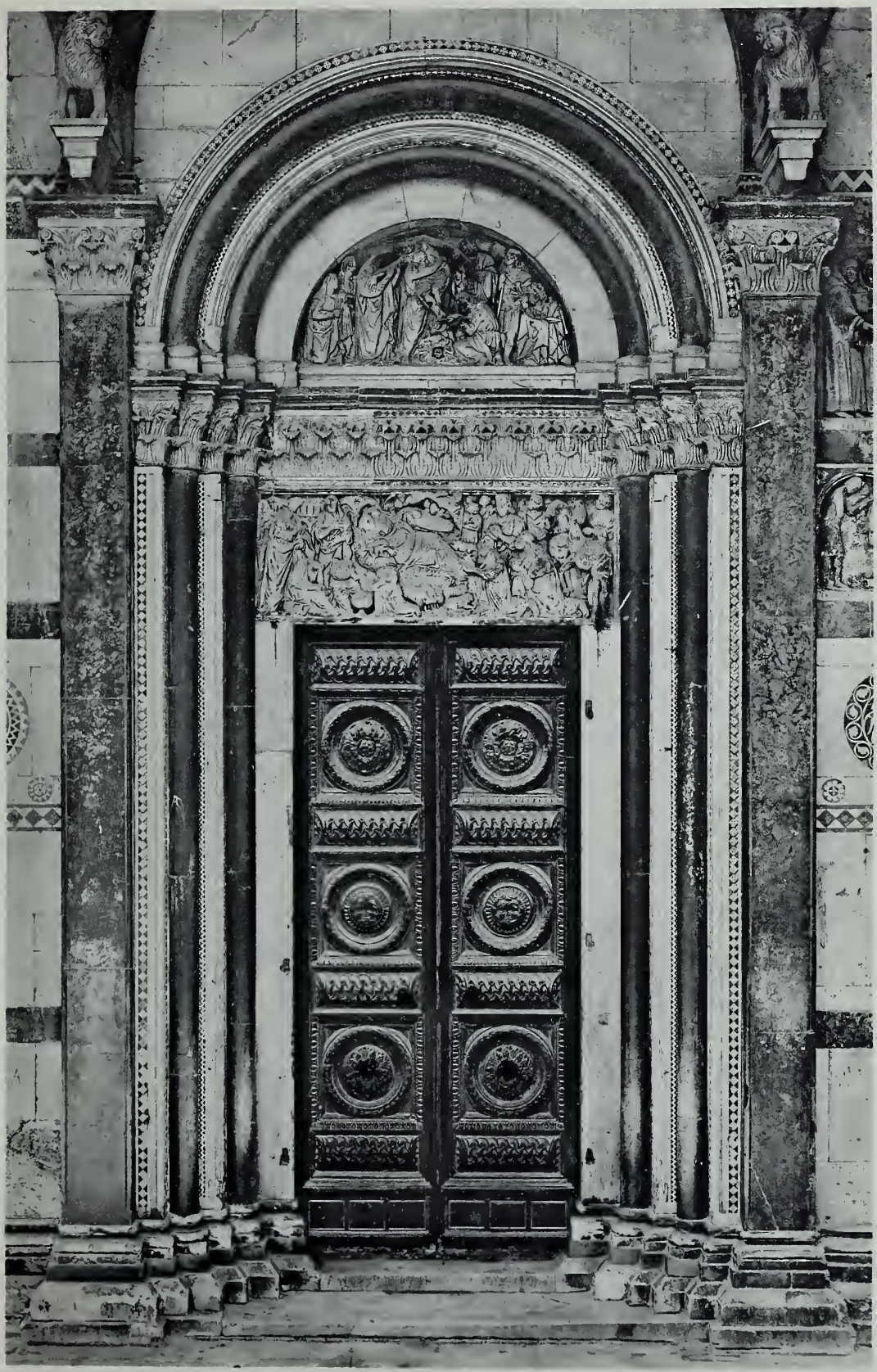
Pisano, der Madonnenbildner par excellence, haben jemals auch nur entfernt etwas Aehnliches geschaffen. Es ist eine der schönsten Madonnenbildungen der ganzen italienischen Plastik.[1]

Betrachten wir von hier aus nochmals den Weg, den Nicola innerhalb der acht Jahre seit Beendigung der pisaner Kanzel zurückgelegt hat, so werden wir die Grösse seines Genius und seiner schöpferischen Kraft wenigstens von ferne ahnen können. Aus der toskanischen primitiven auf etruskischer Ueberlieferung sich aufbauenden Kunstübung findet er mit Hilfe der Antike den Weg zu den gleich einem antiken Chor feierlich und erhaben einherschreitenden Gestalten der Kanzel im Baptisterium von Pisa. Ein Schritt von ungeheurer Bedeutung: Die «edle Einfalt und stille Grösse» der Antike lehrt ihn die Klarheit und Abgewogenheit in der Komposition, das Masshalten und die Ruhe in den Bewegungen, eine parallele Erscheinung, wie in der Malerei die mit Giotto beginnende Renaissance in der gehaltenen und majestätischen byzantinischen Kunst ihre Lehrmeisterin fand. So war es beide Male die antike Kunst, die in der Plastik durch originale Monumente der guten Zeit, in der Malerei durch einen freilich nur trüben Abglanz einstiger Grösse, der jungen toskanischen Kunst zur Führerin ward und sie stützte, bis sie gekräftigt und stark allein ihren Weg weiter fortsetzen konnte. Die dramatischen Vorwürfe der christlichen Legende aber widersprachen dem antiken Geiste. Da war es denn die Tat des Genies, dass Nicola mit langsamen Uebergängen von den ganz antikischen ersten Darstellungen der pisaner Kanzel bis zu dem Realismus des Kindermordes an der sienesischen gelangen konnte. Wie aber war es möglich — so muss man sich fragen — dass er innerhalb sechs kurzer Jahre, die zwischen der Beendigung der pisaner Kanzel und dem Beginn der sienesischen liegen, so ganz andere Bahnen einschlagen konnte? Der Sprung erscheint zu gross, als dass man ohne weiteres die Reliefs der Kanzel von Siena an die von Pisa anknüpfen könnte. Den Uebergang bilden zwei Arbeiten Nicolas in Lucca, die Kreuzabnahme in der Lünette und die

[1] Ein dem Nicola Pisano nahestehendes Ornamentstück befindet sich unter Nr. 107 im Museo dell' Opera in Siena. Es ist eine von stilisierten Traubenblättern umrahmte Darstellung des Kopfes der Madonna, umgeben von den Evangelistensymbolen. Der Kopf ist medaillonartig umrahmt, wie an altchristlichen Sarkophagen Auch die Behandlung des Blattwerkes deutet auf dieses Vorbild. Das Fragment wurde bei Erneuerung eines Teiles des Marmorfussbodens des Domes gefunden. Es bildete einen Teil des Bodenbelages und war mit der skulpierten Seite nach unten in den Grund eingelassen. Auf der Rückseite sind heute noch Spuren von Graffitoverzierung zu sehen.

Anbetung der Könige am Architrav der linken Seitentüre des Domes.

Schon Vasari erwähnt die beiden Reliefs. Er sagt: «Nicola schuf an der Fassade der Kirche S. Martino in Lucca unter dem Bogen, der sich über der kleinen Tür zur linken Hand des in die Kirche Eintretenden befindet, woselbst man eine Kreuzabnahme sieht, eine Geschichte in Marmor in Hochrelief, voll von Figuren und mit grosser Sorgfalt gearbeitet.» Vasari spricht also streng genommen nur von dem Architravrelief, das sich unter der Kreuzabnahme befindet, als von einem Werk Nicolas. Es ist aber nur eine Nachlässigkeit des Stiles, dass er das Tympanonrelief in einem Relativsatz erwähnt; dem Sinne nach ist es klar, dass er von beiden spricht. Neben dem Hauptportal der Kirche ist eine Inschrift angebracht, die das Jahr 1233 als Entstehungszeit nennt. Diese Jahreszahl kann sich aber, wie wir sehen werden, in keiner Weise auf die Skulpturen Nicolas beziehen. Bei der Betrachtung der Reliefs der pisaner und sienesischen Kanzel hat sich ergeben, dass Nicola Pisano eine Befreiung von den rohen Formen seiner toskanischen Vorgänger durch Anlehnung an die Antike erstrebte und zum Teil auch erreichte. Die ihm anfangs anhaftende Unbeholfenheit veranlasste ihn zu ängstlichem, möglichst engem Anschluss an die antiken Muster. So konnten auf den ersten pisaner Reliefs für viele Figuren die heute noch erhaltenen antiken Vorbilder namhaft gemacht werden. Im Verlaufe der Arbeit aber fühlte er sich sicherer werden, und sein eigenes Genie wurde ihm an Stelle der antiken Reminiszenzen zum Führer. So sehen wir in dem letzten Relief der pisaner Kanzel schon einen Naturalismus hervortreten, der in den sienesischen Reliefs sich in stark gesteigertem Grade fortsetzt. Jedoch weichen diese in ihrer realistischen Auffassung und Formengebung so sehr von den letzten pisaner Arbeiten ab, dass man sich diesen plötzlichen Uebergang nicht erklären könnte, wenn nicht das Relief der Kreuzabnahme am Dom von Lucca eine Erklärung böte. Das antike Element bemerken wir hier vor allem in der Gewandung, und zwar sind es noch die einfachen glatten antiken Gewänder der pisaner Kanzel, während wir an der sienesischen fast durchgehends mit Bordüren und Fransen verzierte Gewandstücke beobachtet haben. Auch die Faltengebung hält die Mitte zwischen der bauschigen Art der pisaner und der brüchigen Weise, mit der die Falten auf der sienesischen Kanzel behandelt sind. Ferner spricht das antike Element noch aus einzelnen Köpfen, wie z. B. dem des knienden Mannes in der rechten Ecke und dem des Nikodemus. Die



Seitenportal des Domes von Lucca mit den Reliefs der Geburt Christi und der Kreuzabnahme. (Phot. Brogi).

vorzügliche, dem Halbrund des Tympanons angepasste Komposition konnte der Künstler nur schaffen, nachdem er in der Schule der Antike die Klarheit und Abgewogenheit der Gruppenbildung gelernt hatte. Dagegen weist das dramatische Element in der schmerzbewegten Gruppe unter dem Kreuze auf die naturalistische Phase in dem Werdegang des Künstlers hin, der Schmerz der Mutter und des Lieblingsjüngers, die mitleidsvolle Hingebung in den weiblichen Gestalten, die heilige Scheu in den Mienen und Gebärden der Männer zur Rechten des Kreuzes. Das sind Gefühlsmomente, zu deren Wiedergabe Nicola an der pisaner Kanzel noch nicht fähig war. Hier war es ja gerade der von der Nachahmung der antiken Schönheits-Vorbilder bedingte Mangel an Anteilnahme der dargestellten Personen an den Handlungen, der hervorgehoben wurde. Indem der Künstler bestrebt war, jeder Person einen antiken Kopf und eine antike Haltung zu geben, die möglichst zur Schau getragen werden sollten, musste naturgemäss das durch die Handlung bedingte verbindende seelische Band fehlen. Ein Hinneigen zu belebterer Darstellung war erst in dem letzten Relief der pisaner Kanzel, dem Jüngsten Gericht zu bemerken, während die Reliefs der Kanzel von Siena eine von tiefem Gefühl und dramatischem Empfinden beseelte Auffassung zeigen. Sehen wir nun in der Kreuzabnahme sowohl formale antike als auch Gefühlsmomente vereint, so liegt doch nichts näher als die Annahme, dass dieses Relief in der Zeit, die zwischen der Fertigstellung der beiden Kanzeln liegt, geschaffen wurde. Dokumentarisch beweisen lässt es sich freilich nicht, aber wo Dokumente fehlen, muss die Stilkritik eintreten. Wollte man aber der allgemeinen Meinung folgen, welche die Kreuzabnahme von Lucca als das früheste Werk Nicolas betrachtet, so müsste man sagen, dass er zuerst eine dramatische Darstellung, und zwar sowohl nach der kompositionellen als auch nach der Seite des Gefühlsinhaltes von vorzüglichster Art, geschaffen habe, alsdann ohne jeden Uebergang plötzlich in den ersten Reliefs der Kanzel von Pisa ganz der Antike folgt und schliesslich in der Kanzel von Siena wieder zum früheren Prinzip der realistischen Auffassung zurückkehrt. Ein circulus vitiosus ganz unwahrscheinlicher Art. Wie will man es sich bei dieser Annahme erklären, dass der Gefühlsinhalt der Kreuzabnahme von Lucca in Nicolas pisaner Arbeiten vollständig verloren gegangen ist, denn wir sahen ja, dass in den antikischen Darstellungen der pisaner Kanzel die Schönheitsempfindung durchaus vorherrschte und das Gefühlselement gar nicht aufkommen liess? Ein weiteres Moment zugunsten der erwähnten zeitlichen Ansetzung ist die stilistische Verwandtschaft des Reliefs der

Kreuzabnahme mit den Arbeiten des Fra Guglielmo an der Arca di S. Domenico in Bologna und der Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja. Für erstere, die 1267 vollendet war, hat Nicola augenscheinlich nur die Entwürfe geliefert, da er urkundlich bis 1268 in Siena beschäftigt war und — wie im Kontrakt vom 5. Oktober 1265 ausdrücklich bestimmt ist — bis zur Fertigstellung der sienesischen Kanzel keine andere Arbeit übernehmen durfte. Die Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas rührt von Fra Guglielmo allein her und war 1270 fertiggestellt. Wir haben also hier die Wahrscheinlichkeit, dass Fra Guglielmo sich an dem Werke seines Lehrers in Lucca gebildet hat, ehe er seine Arbeiten in Bologna und Pistoja schuf. So erklärt sich auch die Verwandtschaft des Stiles der Kreuzabnahme in Lucca mit den Arbeiten Fra Guglielmos. Die Komposition des genannten Reliefs ist zuerst von Förster mit dem den gleichen Vorwurf behandelnden der Kanzel von S. Leonardo bei Florenz in Verbindung gebracht worden. Die Uebereinstimmung in den Bewegungen der Hauptpersonen ist allerdings auf den ersten Blick eine grosse, doch stellen sich bei näherer Betrachtung auch bedeutende Unterschiede heraus. Die Reliefs der Kanzel von S. Leonardo sind, worauf die Kostüme hinweisen, augenscheinlich von einem oberitalienischen Künstler, der byzantinische Elfenbeinarbeiten studiert hat, geschaffen worden, also gar nicht als ein Erzeugnis toskanischer Kunst zu betrachten, und gerade in der byzantinischen Kunst ist die Kreuzabnahme nach dem an der florentiner Kanzel befolgten Schema häufig dargestellt worden. Ob Nicola Pisano die Kanzelreliefs von S. Leonardo jemals gesehen hat, muss bezweifelt werden. Jedenfalls hat er sich an den anderen Reliefs der erwähnten Kanzel für keines seiner Werke ein Vorbild geholt. Das Architravrelief mit den Darstellungen der Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige schliesst sich noch mehr an die antikisierende Art Nicola Pisanos an, doch treten auch hier schon naturalistische Züge, besonders in der Bewegung der dem Kinde zugewandten Mutter, hervor. Beachtung verdient auch die Architektur des Hintergrundes mit spitzbogigen Arkaden, während die pisaner Kanzel noch rundbogige Hintergrundsbildungen zeigt.

Die Kanzel von Siena war Ende des Jahres 1268 fertiggestellt, aber erst vier Jahre später haben wir eine dokumentarische Nachricht von einem anderen Werke Nicolas.[1] Es handelt sich um die Bekleidung

---

[1] Das betreffende Dokument ist abgedruckt bei Ciampi, Notizie inedite della Sagrestia Pistojese, Firenze 1810, p. 122.

eines älteren Altars mit Marmortafeln für eine Kapelle des Apostels Jakobus in dem Dom S. Zeno in Pistoja. Dieser Altar wurde auf Kosten der «Opera beati Jacobi» bei Nicola bestellt. In dieser Weise muss man sich die ausgelöschten Worte des Dokumentes ergänzen. Der Altar war auch nicht neu von Nicola zu errichten, sondern er sollte nur «reparare (unum altare positum in cappella beati Jacobi) apostoli, constructum in ecclesia S. Zenonis», und zwar sollte die Arbeit bei einer Strafe von 300 Pfund pisaner Geldes vollendet sein (usque ad diem).... novembris.... Die Angabe des Tages und des Jahres fehlt in dem Dokument, aber es ist anzunehmen, dass ihm eine Frist bis zum November des Jahres 1273 gewährt war, denn in einem anderen Dokument vom 13. November 1273 findet sich die Zahlung: «magistro Nichole quondam Petri de cappella Sancti Blasii pisa.... mercede reactationis seu reparationis altaris.... lib. centum pis. parv.»

Der Altar sollte an der Vorderseite drei kannelierte Säulen von weissem karrarischem Marmor haben und ebensoviele an der Rückseite. Zwischen diesen Säulen sollten im ganzen sechs Tafeln, jedenfalls mit Reliefdarstellungen geschmückt, angebracht werden, und zwar an der Vorderseite vier Tafeln, so dass neben jeder Ecksäule zwei aneinanderstossende Relieftafeln zu stehen kamen, die ihrerseits durch eine Mittelsäule getrennt wurden, und an der Rückseite zwei Tafeln zwischen drei Säulen. An den beiden Schmalseiten des Altares sollte je eine Relieftafel angebracht werden. Der Preis für die ganze Arbeit wurde auf zweihundert Pfund pisanischen Geldes festgesetzt. Von diesem Werke hat sich keine Spur erhalten.

In den Jahren 1278 bis 1280 war Nicola an der Errichtung der Fontana maggiore in Perugia beteiligt, wovon später im Zusammenhang die Rede sein wird. Sein Name ist in der grossen Inschrift des zweiten Beckens genannt, und sein Alter wird auf 74 Jahre angegeben. Bald darauf muss er gestorben sein.

Das Wirken dieses Mannes war von ausserordentlicher Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Er war es, der die Barbarei der früheren Jahrhunderte brach, indem er an die Werke der Antike anknüpfte und von ihnen lernte. Aber diese Phase seines Wirkens war nur ein Uebergang. Schon in den letzten Reliefs der pisaner Kanzel ist ein deutliches Hinneigen zu naturalistischer dem christlichen Stoffe mehr angepasster Auffassung zu bemerken. Einen weiteren Schritt auf dieser Bahn bezeichnet das Relief der Kreuzabnahme am Dom von Lucca, bis dann in seinem Hauptwerke, der Kanzel des Domes von Siena, die ganze Grösse seines Genies sich in

Darstellungen offenbart, in welchen Schönheit und Natürlichkeit vereint sind. An diese sienesischen Kanzelreliefs knüpfen alle späteren an, besonders aber sein Sohn Giovanni, der daran Mitarbeiter war und sie vor seinen Augen entstehen sah. Nicht er war der Erfinder und Bringer der neuen naturalistischen Auffassung in der Kunst, wie sie fast gleichzeitig in der Malerei durch Giotto ihre Vertretung fand, sondern das Verdienst, zuerst die Natur als Lehrmeisterin angenommen zu haben, gebührt Nicola Pisano. Das beweisen die Reliefs seiner sienesischen Kanzel. Giovanni hat diese Richtung weiter ausgebildet; begonnen wurde sie durch Nicola. Giovanni hat sie rücksichtslos bis zum Aeussersten verfolgt und ist darin oft zu weit gegangen, Nicolas harmonisches, an der Antike gebildetes Empfinden hat ihn davor bewahrt. Er hat niemals, was bei jedem künstlerischen Schaffen im Vordergrunde stehen sollte, die Schönheit ausser Acht gelassen. Eine Darstellung der Madonna, wie die erwähnte Eckfigur an der sienesischen Kanzel ist bis in die Tage Luca della Robbias nicht wieder geschaffen worden. War Giovanni kühner, dramatischer, so war Nicola geklärter und harmonischer, hat Giovanni in vieler Beziehung den mit und nach ihm Schaffenden als Vorbild gedient, so ist es Nicola gewesen, der jenem den Weg gebahnt hat, auf dem er zu den Höhen der Kunst gelangen konnte. Es ist oft ausgesprochen worden, dass Nicola der Begründer einer «Protorenaissance» gewesen sei, die mit ihm dahinstarb. Ein kurzes Aufflackern antiken Schönheitsgeistes, wofür die Zeit noch nicht gekommen war. Diese Auffassung ist unrichtig, denn sie setzt als Hauptsache im Schaffen des Künstlers voraus, was nur ein kurzes Uebergangsstadium war. Die antiken Schönheitsformen allerdings, die Nicola als Vorbilder für seine frühesten Reliefs dienten, sie schwanden bald dahin und hinterliessen keine Nachkommenschaft. Sie waren nur Formen, denen kein Geist innewohnte, denn die Zeiten waren andere geworden, und für die antiken Götter war kein Raum mehr im Himmel. Aber die Antike war für Nicola nur die Schule, in der er sich bildete, ihre Formen nur das Kleid, welches, den Kindern seines Geistes angetan, sie das Masshalten, die Zucht und Ordnung lehrte. Dieses Kleid wurde abgeworfen, sobald es seine Schuldigkeit getan hatte. Deshalb ist es unrichtig, von diesem Nachempfinden der Antike, von dem Wiederauflebenlassen ihrer Formen, als von der Hauptsache in Nicolas Kunst zu sprechen und dieser frühen Phase seines Schaffens den Gesamtnamen einer Protorenaissance beizulegen. Es ist derselbe falsche Schluss wie der, welcher um das Jahr 1400 wegen der Wiederaufnahme antiker Studien der ganzen Periode den

Namen der Renaissance gab. Das antike Element ist damals durch die Beschäftigung mit den Werken der Alten allerdings geweckt worden, die Wiedergeburt der Kunst aber ist viel früher und unter der Einwirkung viel stärkerer Faktoren religiöser und sozialer Art erfolgt, eine Wiedergeburt, die noch früher als in Giottos Werken bereits in den Reliefs der sienesischen Kanzel in die Erscheinung tritt. Versteht man aber das Wort Renaissance im Sinne einer auf Beobachtung der Natur begründeten, vom Zwange mittelalterlicher Gebundenheit befreiten Kunstübung, so ist Nicola Pisano es gewesen, dem der Ruhmestitel des Erweckers der Renaissancekunst gebührt. Denn von ihm, d. h. von den Reliefs seiner sienesischen Kanzel aus geht der ununterbrochene Strom, der, durch die Arbeiten seines Sohnes Giovanni vertieft und verbreitert, schliesslich bei Michelangelo endigt. In diesem Sinne ist Nicola Pisano der Begründer der Kunst der Renaissance. Ohne Giotto hätte es keinen Raffael gegeben, ohne Nicola Pisano keinen Michelangelo.

II.

GIOVANNI PISANO.

Giovanni Pisano, der Sohn Nicolas, ist in Pisa geboren, wie aus der Inschrift seiner Kanzel in S. Andrea in Pistoja hervorgeht: sculpsit Johannes Nicholi natus quem genuit Pisa. Seinen ersten Unterricht wird er vom Vater erhalten haben, wenigstens finden wir ihn in jugendlichem Alter mit Nicola an dessen Kanzel für den Dom von Siena zum Tagelohn von vier Soldi beschäftigt, während die beiden andern Schüler Nicolas, Arnolfo und Lapo, sechs Soldi erhielten. Giovanni war demnach noch ein Lernender und etwa fünfzehn Jahre alt, so dass er um das Jahr 1250 geboren sein wird. Die Kanzel von Siena war Ende des Jahres 1268 beendet; die letzte Zahlung an Giovanni, worüber eine Quittung Nicolas existiert, datiert vom November 1268. Erst 1277 anlässlich der Errichtung des grossen Brunnens in Perugia erscheint er wieder auf der Bildfläche. Die Angabe Vasaris, dass Giovanni in Perugia das Grabmal des im Jahre 1264 gestorbenen Papstes Urban IV. gearbeitet habe, ist nicht verbürgt, vielmehr ist anzunehmen, dass er das Grabmal des 1285 in Perugia verstorbenen Martin IV., das auf Staatskosten diesem Papste von den Peruginern errichtet wurde, aber nicht erhalten ist, geschaffen hat.[1] Beglaubigt ist Giovannis Aufenthalt in Perugia erst im Jahre 1277, und es erhebt sich die Frage, wo er in den neun Jahren, die seit Beendigung der Kanzel in Siena und dem Beginn seiner Arbeit in Perugia verflossen sind, sich aufgehalten hat. Ich

[1] Mariotti, Lettere pitt. perug. p. 21.

möchte für diese Zeit einen Aufenthalt Giovannis in Frankreich annehmen. Hierauf deuten die Formen einiger Reliefs am unteren Becken des Brunnens von Perugia, die ich für die Arbeit Giovannis ansehe. Ausserdem weisen seine architektonischen Arbeiten, wie der von ihm herrührende Umbau des Domes von Prato, auf die Bekanntschaft mit französischen Bauten hin. Der Umstand, dass schon in dem 1277 angefangenen Brunnen in Perugia diese französisch-gotischen Elemente auftauchen, dass eine Lücke von neun Jahren, seit der Beendigung der sienesischen Kanzel, in seinem Schaffen sich bemerkbar macht, ferner dass er als ein Lernender naturgemäss in jugendlichem Alter seine Kenntnisse bereichern wollte, alles das lässt es als wahrscheinlich erscheinen, dass Giovanni in dieser Zeit in Frankreich sich aufgehalten hat.

Die ersten Nachrichten über den Bau einer Wasserleitung, die das Wasser vom Monte Pacciano auf den grossen Platz von Perugia bringen sollte, datiert vom April des Jahres 1254. Frater Plenarius vom Orden des heiligen Franciskus hatte die Oertlichkeit inspiziert und einen günstigen Bericht an den Grossen Rat ergehen lassen. Der Bau der Leitung wurde sogleich in Angriff genommen und Fra Plenario zum Leiter des ganzen Unternehmens ernannt. Ihm wurde im Dezember desselben Jahres ein Architekt in der Person des Bonomo von Orte beigegeben, der unter den günstigsten Bedingungen — er sollte viertausend Pfund ravennatischen Geldes nach beendigtem Werke haben — das Wasser bis nach Perugia zu bringen versprach. Er starb indessen schon im Jahre 1262 ohne sein Werk beendigt zu haben. Ihm folgte ein Frate Leonardo, dem es aber nicht gelang, der Schwierigkeiten Herr zu werden. Infolgedessen wird am 17. Mai 1273 im Grossen Rat beschlossen, sich nach anderen Meistern umzusehen.[1] Neue Namen tauchen in den Dokumenten auf, zunächst Fra Benvegnate, ein Benediktinermönch, der von da an bis zur Beendigung der Wasserleitung und des Brunnens die Leitung der Arbeit in Händen hatte, derselbe, der im Jahre 1295 Leiter des Dombaues von Orvieto wurde, und dessen Nachfolger daselbst Lorenzo Maitani war. Ferner werden genannt ein Frate Alberto vom Orden der Minori Osservanti, Maestro Guido aus Città di Castello, Maestro Copo, Maestro Ristoro da S. Giuliana und vor allem Buoninsegna von Venedig, welch letzterer in dem Jahre seiner Berufung nach Perugia 1277 auch an dem Bau einer Wasserleitung in Orvieto beschäftigt war.[2] Er wurde um den

---

[1] Annal. Diversor. A fol. 3 t im Archivio Comunale zu Perugia.
[2] Annali Minorum p. 130 t Arch. Com.

hohen Lohn von 1000 Pfund angestellt,[1] und seiner Arbeit wesentlich verdankten es die Peruginer, dass am 13. Februar 1280 das Wasser zum ersten Male in den neuen Brunnen hineinfloss.[2]

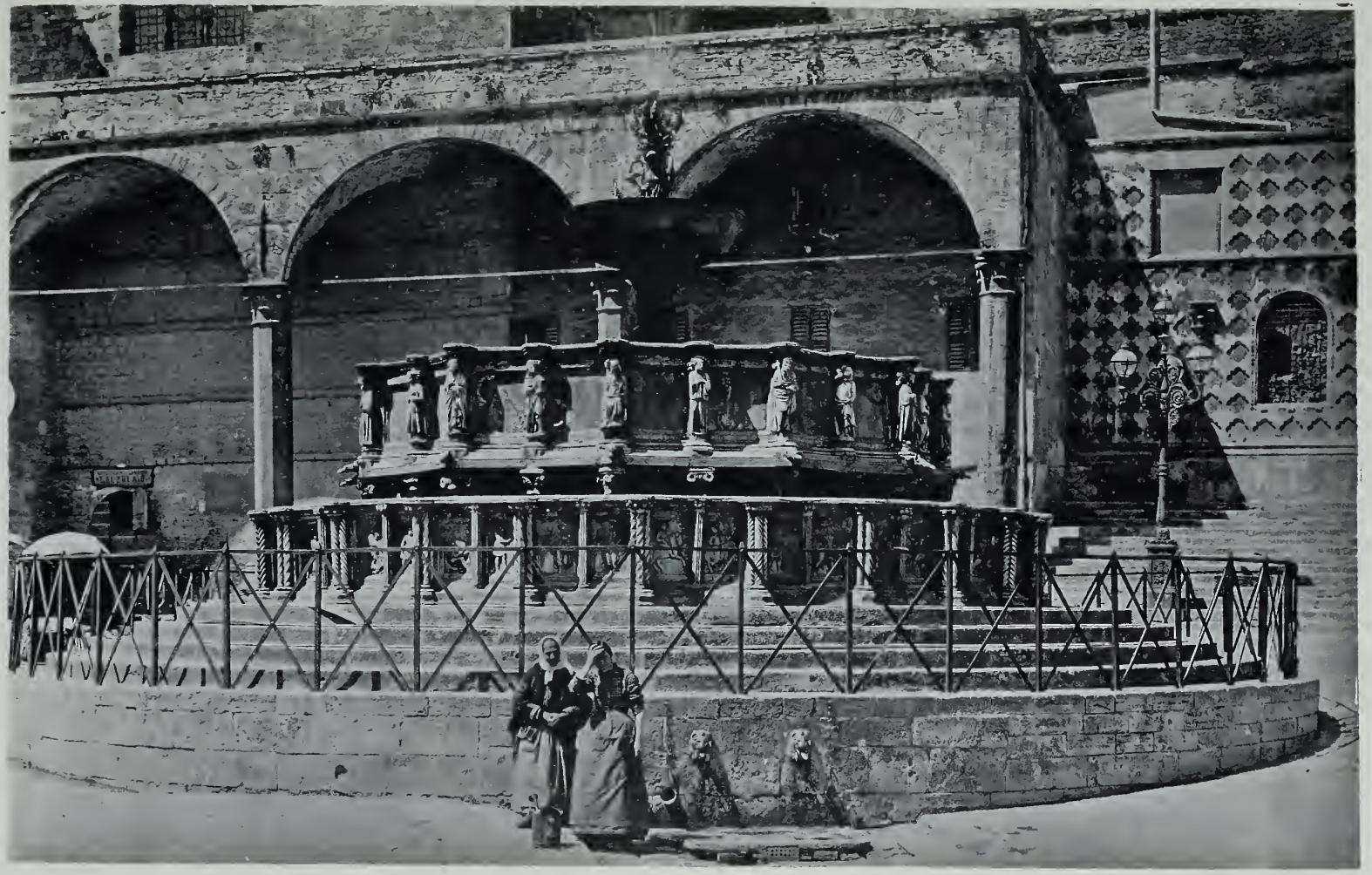
Denn inzwischen hatte sich dieser auf dem grossen Platze von Perugia erhoben. Er besteht aus drei Becken, von denen die beiden untersten aus Marmor, das oberste aus Bronze gearbeitet sind. Das unterste Becken, das grösste der drei, hat zwischen Säulen fünfzig kleine Reliefs, deren Stoff aus Darstellungen der Monate und den zugehörigen Sternbildern, der sieben freien Künste, biblischen und historischen Personen, sowie Szenen aus äsopischen Fabeln besteht. Aus diesem grösseren Becken erheben sich die Säulen, welche das zweite Becken tragen. Dieses hat keinen Reliefschmuck, dagegen befinden sich an den Ecken vierundzwanzig teils stehende, teils sitzende Figuren, Darstellungen religiösen, allegorischen und historischen Inhaltes, denen die nachstehend angegebenen Bezeichnungen beigegeben sind :

1. Moyses cum virga et lege.
2. Nobilis Miles Matheus de Corigia.
3. Angelus numptius.
4. Heulixtes Perusine conditor urbis.
5. Melchisedec sacerdos domini.
6. Ecce agnus Dei.
7. Rex Salomon.
8. Hermanus de Saxoferrato.
9. Victoria Magna.
10. Scs. Petrus Apostolus.
11. Ecclesia Romana.
12. Roma caput mundi.
13. Cleric. excelsa.
14. Scs. Paulus Doctor Gentium.
15. Divinitas beati Laurentii.
16. Scs. Laurentius bonum opus operatus est.
17. Domina Clusii ferens granum Perusie.
18. Augusta Perusia est fertilis de omnibus bonis.
19. Domina Laci ferens pisces Perusie.
20. S. Erculanus pastor Perusinorum.

---

[1] An. Min. dal 1276 al 1277 fol. 123 t im Arch. Com.

[2] Im Jahre 1293 blieb das Wasser infolge Beschädigung der Leitung wieder aus und kehrte erst nach vieler Arbeit im Jahre 1322 zurück. Eine Inschrift an einer Seite des zweiten Beckens feiert dieses Ereignis.



Der Grosse Brunnen in Perugia. (Phot. Brogi).

21. Clericus proditor S. Erculani.
22. Scs. Benedictus.
23. Puella ferens . . . . . .
24. David Rex.

Unter diesen Statuetten läuft um das ganze Becken folgende hier ohne Abkürzungen wiedergegebene Inschrift:

Aspice qui transis jucundos vivere fontes
Si bene perspicias mira videre potes
Erculano pio Laurentio atque rogante
Consuet latices qui super astra sedet
Et lacus et jura Clusina quorum sint tibi cura.

Urbs Perusina patria gaude natus sit tibi frater
Benvegnate bonus sapienter ad omnia pronus
Hic operis structor fuit iste per omnia ductor
Hic est laudandus Benedictus nomine blandus
Ordine dotatus dedit hic et finem beatus.

Nomina sculptorum Fontis sunt ista bonorum
(Lücke Pater?) Nicolaus ad officia gratus
Est flos sculptorum gratissimus is qui proborum
Septuaginta . . . . . quatuor atque dabis
Est genitor primus genitus carissimus imus
Cui si non dampnes nomen dic esse Joannes
Natus Pisani. Sint multo tempore sani.

Ingenio clararum ductorem scimus aquarum
Q. Boninsegna vulgant mente bennigna
Hic opus exegit Sc . . . ductilies quotidian . . . peregit
Venetiis natus Perusinis hic primatus.

Fontes complentur super annis mille ducentis
Tertius Papa fuit Nicolaus tempore dicto
Rodulfus Magnus Imperator erat.

Am unteren Becken über einer Reliefplatte mit zwei Adlern befindet sich die kaum noch leserliche Inschrift

Boni Johannis . . . sculptoris hujus Operis.

Aus der Mitte des zweiten Beckens erhebt sich eine Bronzesäule, um deren Schaft das Datum der Fertigstellung des ganzen Werkes durch die Namen des damals amtierenden Podestà und Capitano del Popolo angegeben ist:

T. D. Ma. D. Corig. et D. Hermani de Saxofrato

(tempore domini Matthaei de Corigio et domini Hermani de Sassoferato).

Diese Säule trägt ein kleineres Bronzebecken, aus dessen Mitte sich eine ebenfalls in Bronze ausgeführte Gruppe dreier mit dem Rücken gegeneinander stehender Nymphen erhebt. Die Nymphen stützen ein von vier Greifen, dem Wappentier Perugias, umgebenes

vasenförmiges Gefäss, aus dessen oberem Ende ein Wasserstrahl sich in die Luft erhebt. Um den Rand des Bronzebeckens läuft die Inschrift

> Rubeus me fecit anno domini MCCLXXVII tempore regiminis domini Geraldini de Buschettis Potestatis et regiminis domini Anselmi de Alzate Capit. Populi. Magistri fuerunt hujus operis Fr. Benvegnate Ordinis S. Benedicti et Boninsegna.

Die Inschrift des zweiten Beckens gibt mit den Worten super annis mille ducentis den Zeitpunkt der Fertigstellung des Brunnens an, und diese unbestimmte Angabe wird vervollständigt durch die Erwähnung des Papstes Nikolaus III., welcher vom November 1277 bis August 1280 den pästlichen Stuhl inne hatte. Einen noch genaueren Anhaltspunkt für die Zeit der Vollendung des ganzen Werkes gibt die am Schaft der aus dem zweiten Becken sich erhebenden Bronzesäule befindliche Inschrift durch Erwähnung der Namen Matthäus de Corigio und Hermanus de Sassoferato, von denen der erste Podestà, der zweite Capitano del Popolo im Jahre 1278 war. Das Bronzebecken war laut Inschrift 1277 fertiggestellt worden, und es wurde mittels der Bronzesäule, wie deren Inschrift angibt, 1278 an seinen das Ganze bekrönenden Platz gestellt. Somit müssen auch die beiden unteren Becken um diese Zeit fertig gewesen sein.

Schwieriger ist die Frage nach den Urhebern der Skulpturen des ersten und zweiten Beckens. Der Künstler, der die in Bronze ausgeführten Arbeiten, die aus dem zweiten Becken sich erhebende Säule mit der von ihr getragenen Schale und die Gruppe der Nymphen und Greife schuf, hat sich selbst in der mitgeteilten Inschrift genannt, Rubeus oder Rosso aus Perugia. Von ihm ist nur noch ein weiteres Werk bekannt, ein mit seinem Namen bezeichnetes Bronzerelief mit Christus und den Aposteln am Architrav der südlichen Seitentür des Domes von Orvieto. Er dokumentiert sich in diesen Arbeiten als ein sehr tüchtiger und begabter Schüler Nicola Pisanos, und seine Sicherheit im Bronzeguss ist in Anbetracht der Entstehungszeit geradezu verblüffend. Im ganzen dreizehnten Jahrhundert ist diesen Arbeiten nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen.

Vasari nennt Giovanni Pisano den Schöpfer des Brunnens und der Skulpturen aus Marmor und Bronze. Die letzteren sind inschriftlich von Rosso gearbeitet, und auch die grosse Inschrift des zweiten Beckens, die Nicolas Namen nennt, hat Vasari nicht gelesen. Was jedem der beiden pisaner Künstler von den Skulpturen des Brun-

nens zuzuschreiben ist, wird mit Sicherheit wohl niemals gesagt werden können, da die Ein- und Ausgabebücher vom Jahre 1277—1285 im Archive von Perugia fehlen, und in den erhaltenen Dokumenten die Namen der beiden Pisani nicht genannt werden. Zweierlei, was die Künstler betrifft, kann aber behauptet werden: Einmal, dass sie nicht vor dem August des Jahres 1277 die Arbeit am Brunnen begonnen haben. Das geht hervor aus einem Dokument[1] vom 16. August 1277, in welchem der Grosse Rat von Perugia sich schlüssig macht «in qua parte locus pro fonte faciendo debeat ordinari». Der Brunnen war also zu dieser Zeit noch nicht aufgebaut. Sodann lässt sich der grossen Inschrift des zweiten Beckens entnehmen, dass Nicola Pisano im Jahre 1278 74 Jahre alt war, ein Alter, welches es nicht wahrscheinlich erscheinen lässt, dass er mehr als das architektonische Gerüst des Brunnens geschaffen hat. Nach Vasari wäre der Meister 1278 gestorben. Was hätte er von den Skulpturen in der kurzen Zeit eines Jahres noch selbst schaffen können? Der architektonische Aufbau des Brunnens ist so meisterhaft und durchdacht, dass er nur von einem grossen Meister, wie es Nicola war, herrühren kann. Der Anteil Giovannis beschränkt sich, wie ich glaube, auf die fünfzig kleinen Reliefs des untersten Beckens. Hier befindet sich auch die Inschrift, die seinen Namen als sculptor hujus operis nennt. Ob er alle fünfzig Reliefs mit eigener Hand geschaffen oder zum Teil nur die Entwürfe geliefert hat, muss allerdings unentschieden bleiben. Es finden sich überraschend lebensvoll gearbeitete neben flüchtig ausgeführten. Jedenfalls hat aber auch Giovanni nicht lange in Perugia gearbeitet, da er im Jahre 1278 schon am Bau des Camposanto in Pisa beschäftigt ist.

Genauere Kunde haben wir von einem vierten Meister, der an Brunnen zu Perugia mit tätig war, von Arnolfo di Cambio. Er war ein alter Bekannter der beiden pisaner Künstler und muss schon im Jahre 1266 eine gewisse Berühmtheit erlangt gehabt haben, da in dem Vertrag, den Fra Melano, der Leiter des sieneser Dombaues mit Nicola Pisano am 5. Oktober 1266 über die Uebernahme des Baues der berühmten Kanzel abschloss, ausdrücklich bestimmt wird, dass er Arnolfo mit nach Siena bringen müsse, und als dies nicht zum festgesetzten Termine geschehen war, liess Fra Melano bei Androhung der im früheren Kontrakte erwähnten Strafe von hundert Pfund Nicola auffordern, ungesäumt Arnolfo zur Arbeit an der Kanzel

[1] Annali Min. 1277 p. 225. Arch. Com. zu Perugia.

herbeizuschaffen. Dies ist denn auch geschehen. Arnolfo erhält die letzte Zahlung für seine Arbeit an der Kanzel im November des Jahres 1268. Gleichwie über Giovanni Pisano wissen wir über ihn nichts bis zum Jahre 1277, und es ist nicht ausgeschlossen, dass auch er nach Beendigung der Kanzel von Siena nach Frankreich gegangen ist. Jedenfalls, und dies deutet auch wieder auf einen Aufenthalt in Frankreich hin, stand Arnolfo im Jahre 1277 in den Diensten Karls von Anjou in Rom. Ein wichtiges, hier zum ersten Male wiedergegebenes Dokument beweist, dass Fra Benvegnate, der Leiter des Wasserleitungsbaues in Perugia, den Künstler im August des genannten Jahres vor den Grossen Rat brachte, und dass dieser erklärte, er könne die ihm angetragene Arbeit am Brunnen nicht übernehmen ohne die Erlaubnis Karls oder seines in Rom weilenden Vikars.[1] Sofort wurde beschlossen, den König um die Erlaubnis zu bitten, Arnolfo zur Arbeit am genannten Werke den Peruginern zu überlassen. Die Antwort des Königs ist datiert vom 10. September 1277 und gewährt die Bitte mit dem Bemerken, er habe seinen Vikar in Rom angewiesen, Marmor und andere Steine aus Rom und Umgebung zum Bau des Brunnens nach Perugia schaffen zu lassen.[2]

Wie lässt sich nun angesichts dieser dokumentarischen Nachrichten die Tatsache erklären, dass Arnolfos Name in keiner der redseligen Inschriften am Brunnen erwähnt ist? Wie mir scheint einfach so: In einem zum Glück in dem städtischen Archiv von Perugia erhaltenen Ausgabebuch vom Jahre 1281[3] finden sich folgende Notizen:

1281 4° febbrajo

«(Massarius) Dedit et solvit magistro Arnulfo pro labore et opere

---

[1] An. Minorum p. 227 t im städt. Archiv von Perugia datiert vom 24. August 1277.

«Cum d. frater Benvegnate magistrum Arnulfum de Florentia subtilissimum et ingeniosum magistrum pro laborerio fontis in platea fabricando habere procuraverit et ipsum magistrum in civitate perusii et etiam in presenti consilio venire fecerit et dicit idem frater d. magistrum non posse facere mansionem nec haberi posse pro ipso laborerio nisi primo implorata licentia a d. rege Karolo vel d. Ugone Rome pro ipso rege residente quid super hoc placet consilio providere . . . . .

Item placuit quasi toto consilio quod per dominos potestatem capitaneum consules et alios sapientes si quos habere voluerint et in fratre Benvignate ordinis s. Benedicti provideatur et procuretur effectualiter quod predictus magister Arnulfus de Florentia pro fontis laborerio habeatur nec non qualiter et per quem vel quos licentia de ipso magistro ob hoc habendo a d. rege Karolo vel a suprascripto d. Ugone Rome pro ipso rege residente pro comune Perusii imploretur firmitatis robore obtinente quidquid per ipsos in peredictis et super hoc factum fuerit et provisum.

[2] Das Original des Briefes befindet sich im städt. Archiv von Perugia Credenza II. A. N. 52.

[3] Spese fatte dal Massaro Nr. 37, p. 13.

fontis in foro pro XXIIII diebus XVI lib. et IIII sol. ad rationem X sol. pro quolibet die pro XII pissanorum quas recipere debebat.

Item dedit et solvit predicto magistro Arnulfo pro vetura unius equi quem debebat habere causa eundi et redeundi Romam pro VIII diebus XX sol. cortonensium ad rationem II sol. et VI den. pro quolibet die.

Item dedit et solvit dicto magistro Arnulfo VIIII sol. den. cortonensium pro tribus salmis lignorum quos emit de suis den. de quibus den. fecit eidem finem et refutationem pro comuni.»

Aus der Tatsache, dass der Name Arnolfos in keiner der Inschriften des Brunnens erwähnt ist, schliesse ich, dass Arnolfo vor dem Jahre 1278, welches als Endtermin durch Erwähnung der Namen Matthaeus da Corigio und Hermanus da Sassoferato, des Podestà und Capitano del Popolo des genannten Jahres, feststeht, nicht am Brunnen gearbeitet hat. Man weiss, wie wenig die Künstler oftmals trotz feierlicher Versprechen und ehrwürdiger Pergamente sich an die getroffenen Vereinbarungen hielten. Jedenfalls hat Arnolfo damals, als er von König Karl beurlaubt nach Perugia kam, nur einen kurzen Aufenthalt daselbst genommen. Vielleicht hat auch der König, der den Peruginern keinen direkten Refus geben wollte, dem Künstler geheim aufgetragen, sobald als möglich in seine Dienste zurückzukehren. Zu gut war der heimtückische Tyrann keineswegs dazu. Jedenfalls aber war Arnolfo nicht unter den Künstlern, die bis zum Jahre 1278 den Brunnen bauten und schmückten, sonst hätte ihn die Inschrift erwähnt, denn gerade die Inschriften des 13. und 14. Jahrhunderts sind in dieser Beziehung von der grössten Genauigkeit. Er kam augenscheinlich erst nach Errichtung des Brunnens nach Perugia und schuf hier nur die 24 Statuetten an den Ecken des zweiten Beckens, die nachträglich aufgestellt wurden. Er wird bezahlt pro labore et opere fontis in foro. Pro opere lautet aber gerade in der Sprache der Zeit die Bezeichnung für figürlichen Schmuck, pro labore et opere ist also nichts anderes als Arbeit an den Figuren. Die Reliefs des unteren Beckens sind sowohl durch den Platz der Inschrift, die Giovannis Namen nennt, als auch durch ihren Charakter als Arbeiten dieses Künstlers erkannt worden, es bleiben also für die figürlichen Arbeiten Arnolfos nur die Eckfiguren des oberen Beckens. Ein Vergleich einzelner dieser Figuren mit den Eckfiguren an Arnolfos Tabernakel in S. Paolo fuori le mura in Rom oder mit den Statuen am Grabmal des Kardinals de Braye in Orvieto zeigt auch die grösste Uebereinstimmung. Die erwähnten Zahlungen vom Februar des Jahres 1281 sind leider die einzig er-

haltenen Notizen über ausgeführte Arbeiten Arnolfos in Perugia, sie genügen aber zur Erklärung der Tatsache, dass sein Name in der 1278 am Brunnen angebrachten Inschrift nicht vorkommt. Er hat eben erst nach dem genannten Jahre seine Arbeiten für den Brunnen begonnen. Die Statuetten an den Ecken des zweiten Beckens waren Arnolfos letztes Werk für die Bürger von Perugia: Von hier übersiedelte er nach Orvieto, wo er das Grabmal des 1280 verstorbenen Kardinals de Braye schuf und, wie noch zu erwähnen sein wird, am Dombau dieser Stadt bedeutenden Anteil hatte.

Im Jahre 1278 beschlossen die Pisaner ihren Camposanto, der schon früher von Erzbischof Ubaldo (1188—1200) gegründet war, mit einer monumentalen Säulenhalle zu umgeben und beriefen zu diesem Zwecke ihren Landsmann Giovanni, der eben nach Beendigung des Brunnens von Perugia frei geworden war. Es war die Aufgabe gestellt, eine Fläche von ca. 120 m Länge und 50 m Breite mit Gebäulichkeiten zu umgeben, und Giovanni löste dieselbe durch Errichtung einer nach aussen geschlossenen, nach innen sich in Arkaden öffnenden rechteckigen Halle, innerhalb deren die vom heiligen Lande herbeigeführte Erde zur Aufnahme der Toten ihren Platz fand. Begonnen wurde der Bau im Jahre 1278, vollendet war er aber noch nicht im Jahre 1392, und die Angaben Vasaris und derer, die ihm folgten, dass Giovanni in fünf Jahren den Bau vollendet habe, beruht auf einem Irrtum. Aus den Dokumenten geht hervor, dass im genannten Jahre 1392 die Vorsteher des Baues dem Leiter desselben die Aufnahme einer Anleihe von 2000 Goldgulden gestatteten «ad hoc ut constructiones et edifitia et laboreria dicte opere (campi sancti) fructuosum et necessarium consequantur effectum et salubriter conserventur.»[1] Auch das Mass- und Stabwerk der Fenster zeigt die spätgotischen Formen des 14. Jahrhunderts. Giovanni freilich liess die begonnene Arbeit schon nach fünf Jahren im Stich und folgte einer Aufforderung der Bürger von Siena als Capomaestro des Dombaues dieser Stadt. Hier war, wenn den Chroniken zu glauben ist, da authentische Dokumente über die ersten Anfänge des Dombaues fehlen, im Jahre 1245 nach dem Plan Nicola Pisanos an Stelle einer älteren kleineren Kirche mit dem Bau einer Kathedrale begonnen worden, und Giovanni wurde aus Pisa berufen, um als Leiter des Baues zunächst die Fassade zu errichten. Die vorhandenen Dokumente lassen seine Spur in Siena vom Jahre 1284 bis zum Jahre 1299 verfolgen. Um den bedeutenden

[1] Tanfani-Centofanti, Notizie di Artisti. Pisa 1897, p. 395.

Meister an Siena zu fesseln, wurde er 1284 mit dem sienesischen Bürgerrecht und Befreiung von allen Abgaben beschenkt, und diese Auszeichnung wird dem Künstler noch im Jahre 1299 bestätigt.[1] In einem Dokument vom 17. Juli 1290[2] wird dem wegen eines nicht näher genannten Vergehens zu einer Geldstrafe von 600 lire verurteilten Künstler, der ohne dieselbe zu bezahlen aus Siena geflohen zu sein scheint, durch einen Beschluss der Obrigkeit die Strafe erlassen, damit er weiterarbeiten könne «ad dictum opus iam per eum inceptum» d. h. an der Fassade des Domes, welches Werk, wie es weiter heisst, ohne den besagten Meister Johannes nicht wohl vollendet werden könne.[3] Dass es sich dabei wirklich um die Fassade gehandelt hat, kann aus einem anderen von Milanesi mitgeteilten Dokument,[4] wonach sich im Januar desselben Jahres 1284 der Operarius Fra Magio mit dem Bischof von Siena wegen Arbeiten an der Fassade (de opere quod fieri debet et oportet fieri ante majorem ecclesiam Sen.) zu verständigen hat, geschlossen werden. In den fünfzehn Jahren, während welcher Giovanni Pisano Capomaestro war, wurde die Fassade bis zu dem figurierten Friese über den drei Eingangspforten gefördert, vielleicht waren auch noch die Rundbogen über den beiden Seitenportalen angefangen. An diesem unteren Teile der Fassade allein finden sich die antik gehaltenen Kapitäl- und Säulenformen, wie sie für die letzten Jahre des 13. Jahrhunderts in Italien charakteristisch sind, und wie sie auch am unteren Becken des Brunnens von Perugia zu sehen sind. Die reich skulpierten Säulen der mittleren Pforte und die Kapitäle aller, auch der kleineren Säulen an den drei Portalen des Domes von Siena haben ihr direktes Vorbild in den Säulen und Kapitälen des Haupteinganges des Baptisteriums von Pisa, die wenig früher entstanden sein mögen, und auch die Art, wie der figurenreiche Architrav und die Archivolte am sieneser Dom angeordnet ist, findet sich an der genannten Pforte des Baptisteriums von Pisa vorgebildet. Auch die anlässlich des Jubiläumsjahres 1300 über der rechten Seitentüre angebrachte Inschrift

---

[1] cf. Milanesi Documenti per la storia dell' arte senese I, p. 163.

[2] Milanesi l. c. I, p. 161.

[3] Ausser den beiden von Milanesi, Documenti I, p. 162 Anm. noch genannten Notizen über Giovanni findet sich sein Name als Zeuge in Dokumenten vom 30. August 1287 (Opera Perg. Nr. 441), 10. März 1293 (Opa. Perg. Nr. 485), 3. Dezember 1294 (Opa. Perg. Nr. 497). Die betreffenden Dokumente der Domopera befinden sich heute im Archivio di Stato in Siena.

[4] Milanesi, Documenti I, p. 157.

annus centenus Rome semper est jubilenus
Crimina laxantur cui penitet ista donät
hec declaravit Bonifatius et roboravit

bestätigt, dass dieser Teil der Fassade um das Jahr 1300 vollendet war.[1] Aus dieser Zeit stammt auch die grossartige Figur einer Sibylle, die in der Höhe der Portale an der rechten Längsseite des Domes ihren Platz gefunden hat. Das Kühne und Momentane in der Bewegung, die Kraft im Ausdrucke und die gross gedachte Gewandbehandlung lassen in dieser Figur ein unzweifelhaftes Werk von Giovannis eigener Hand erkennen. Dagegen sind die beiden auf Löwen stehenden Heiligenfiguren am Seitenportal der Collegiatakirche in S. Quirico in Vald'Orcia, die Bode dem Künstler zuschreibt, keinesfalls von ihm, wenn auch die Jahreszahl 1298, die sich an der Tür befindet, und die Buchstaben IOHES am oberen Teil der Pforte auf Giovanni passen würden. Diese roh gearbeiteten Statuen haben eine viel grössere Aehnlichkeit mit Arbeiten oberitalienischer Künstler, wie sie an den Domen von Modena und Parma zu sehen sind, und dürften Arbeiten der maestri Comacini sein, die seit den Tagen Benedetto Antelamis auch in Mittelitalien zu verfolgen sind.[2]

Vom Jahre 1299 an ist Giovanni Pisano in Siena nicht mehr nachzuweisen. Den Grund seines Wegganges von dieser Stadt gibt vielleicht der Inhalt eines Dokumentes zu erkennen, das auf uns gekommen ist. Am 11. Februar des Jahres 1299 richtet der Operarius des Dombaues an die neun Regenten der Stadt die Mitteilung, dass kein Geld zum Weiterarbeiten mehr vorhanden sei und die dringende Bitte um weitere Mittel «a ciò che li maestri non prendessero altro lavorio»,[3] und obgleich am 9. 15. und 16. März die Regenten der Stadt dem Dombau mit ansehnlichen Summen zu Hilfe kamen, scheint doch Giovanni Pisano dies nicht abgewartet zu haben, denn wir finden ihn noch in demselben Monat Februar des Jahres 1299 als Capomaestro des Domes von Pisa, woselbst er, wie die erhaltenen Ausgabebücher nachweisen, bis zum Februar 1308 mit einem täg-

---

[1] Der obere Teil der Fassade des Domes von Siena wurde erst in dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts vollendet. Begonnen wurde dieser letzte Ausbau unter Leitung des Capomaestro Giovanni di Cecco (1376—1378). — cf. Milanesi, Documenti etc. vol. I, Doc. 76.

[2] Im August 1293 arbeiten am Dombau von Orvieto Orlando da Como, Guido da Como und Martino da Como.

[3] Milanesi, Documenti etc. I, p. 163.

lichen Lohn von 8 soldi und 3 denari angestellt war.[1] Seine Tätigkeit in Pisa war aber mit dem Jahre 1308 nicht beendet, da er bis zum Jahr 1311, wie inschriftlich beglaubigt ist, mit der Kanzel für den pisaner Dom beschäftigt war.

Schon lange mochten es die Pisaner unwillig ertragen haben, dass ihr berühmter Landsmann in fremden Diensten weilte. Nun war er wieder für Pisa verpflichtet, und seine Arbeit war zwischen den Aufgaben des Dombaues und des Camposanto geteilt. In diese Zeit nun fällt neben der noch zu erwähnenden Kanzel für die Kirche S. Andrea in Pistoja die Fertigstellung verschiedener Madonnenstatuen. Als eine der älteren charakterisiert sich die Madonna zwischen den Figuren Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten, welche sich über dem Haupteingang des Baptisteriums in Pisa befindet.[2] Auch in der Archivolte und den einfassenden Säulen dieses Portals erkennt man rückschliessend aus ihrer grossen Aehnlichkeit mit denselben Baugliedern, die Giovanni Pisano am Dom von Siena schuf, die Hand desselben Künstlers. Jedoch ist das Portal des Baptisteriums in Pisa das ältere. Es wurde an diesem Bau nach langer Pause, während welcher er unvollendet blieb, erst im Jahre 1278 wieder zu bauen angefangen, in welchem Jahre, wie wir gesehen haben, Giovanni seine Tätigkeit für seine Vaterstadt nach Beendigung des Brunnens in Perugia begann. Für die Archivolte dieses Portals erhielt nun Giovanni Pisano den Auftrag, eine Madonnenstatue zu schaffen. Die Jungfrau, mit Unterkleid, Mantel und Schleierkrone bekleidet, hält mit der Rechten ihren Mantel, während die Linke das Kind trägt. Dieses ist jedoch nicht im Original erhalten, und die heute auf Marias Arm sitzende kleine Christusfigur ist eine schlechte moderne Erfindung. In dieser Weise kann das Kind nicht gesessen haben, und es muss auch grösser gebildet gewesen sein, denn wie sich die Gruppe heute darstellt, sieht die Mutter, deren Blick auf das Kind gerichtet sein soll, wegen der Kleinheit der modernen Christusfigur, über dasselbe hinweg ins Leere.[3] Am Sockel der Statue stehen die Worte :

Sub Petri cura hec pia fuit sculpta figura
Nicoli Nato Sculptore Johanne Vocato.

---

[1] Tanfani-Centofanti, Notizie p. 393.

[2] Vasari I, p. 317 behauptet irrtümlich, diese Madonnenstatue über dem Hauptportal des Domes gesehen zu haben.

[3] Auch die beiden Figuren Johannes des Täufers mit dem knienden Stifter zu Füssen und Johannes des Evangelisten sind nicht von Giovannis Hand geschaffen.

Dass dieser Petrus nicht, wie Vasari will, der Operaio Pietro Gambacorti war, hat schon Milanesi [1] bemerkt, denn dieser Pietro starb erst im Jahre 1392 und war zu Lebzeiten Giovanni Pisanos entweder noch garnicht geboren, oder ein kleines Kind. Dagegen war ein Petrus im Jahre 1304 Operarius von S. Giovanni Battista,[2] und dieser war vermutlich der Auftraggeber. Somit wäre mit einiger Wahrscheinlichkeit eine Datierung der Madonnenstatue über dem Hauptportal des Baptisteriums gegeben.

Eine andere Madonnenstatue von der Hand Giovannis wird heute in Camposanto von Pisa aufbewahrt. Es ist eine Halbfigur, und sie befand sich früher über der Seitenpforte des Domes, die nach der Kapelle S. Ranieri führt. Vasari hat sie noch hier gesehen und berichtet. dass ihr zu den Seiten die Figuren der Pisa mit zwei Kindern und die Kaiser Heinrichs VII. kniend dargestellt gewesen seien.[3] Da dieser Kaiser seinen Römerzug in den Jahren 1310 bis 1313 ausführte, so ist anzunehmen, dass auch in dieser Zeit die Madonnenstatue entstand, und diese Datierung wird bestätigt durch die von Vasari mitgeteilte inschriftliche Erwähnung des Borgogno Tadi, der im Jahre 1311 Operarius des Domes von Pisa war. Sein Name wird auch in der Inschrift der 1311 vollendeten Kanzel für den pisaner Dom erwähnt. Die genannte Madonnenstatue bedeutet einen Fortschritt gegenüber der über dem Haupteingang des Camposanto befindlichen. Sie hält das Kind auf beiden Händen vor sich hin und betrachtet es forschend und liebevoll. Hierdurch wird die etwas gesuchte ausgebogene Haltung vermieden, die dadurch entsteht, dass dem Körper ein Gegengewicht gegen die auf einem Arme ruhende Last des Kindes, wie wir dies an der Statue des Baptisteriums bemerken, notwendig ist, und ebenso fällt die unmotivierte Beschäftigung der rechten Hand mit dem Mantel bei der Statue des Camposanto fort. Im übrigen ist die Gruppe sehr verwittert und zerstört, der Faltenwurf des Gewandes ist, abweichend von dem der Figur über der Tür des Baptisteriums, flach und wenig ausgearbeitet, mit Ausnahme der oberen Partie. Die Statue war offenbar auf Untersicht berechnet. Auch in dieser Erwägung des Künstlers liegt ein Fortschritt, welchen die bis ins Einzelne ausgearbeitete und

---

[1] cf. Vasari I, p. 317 Note 1.

[2] cf. Supino, Archivio stor. dell' arte 1895 p. 48. Er war auch noch im Jahre 1315 Operarius des Baptisteriums.

[3] Vasari I, 317.

sorgfältige Gewandbehandlung zeigende Madonna des Baptisteriums noch nicht erkennen lässt.

Anschliessend an diese Gruppe des Camposanto ist eine Madonnenstatuette des Berliner Museums zu erwähnen. Auch hier balanciert das Kind auf einem Arme der Mutter, während der andere den Mantel hält. Aehnlich wie bei der Gruppe des Camposanto blickt das Kind die Mutter freundlich an und greift mit der rechten Hand nach ihrem Mantel. In der Linken trägt es ein Buch, ein Motiv, das auch bei einer in der Arenakapelle zu Padua befindlichen Gruppe wiederkehrt.

Eine andere und zwar datierbare Gruppe aus Elfenbein wird in der Sakristei des Domes von Pisa aufbewahrt. Ciampi[1] veröffentlichte ein Dokument vom 5. Juni 1299 pisaner Stil = 1300 gewöhnlicher Rechnung, wonach Giovanni Pisano sich verpflichtet «agere et procurare quod ipse faciet complebit et perficiet opus eburneum quod incepit; et factum et completum et perfectum erit in proximo paschate nativitatis D. in eo scilicet quod ad eum spectat videlicet in sculpendo ymagines et levigando et omnia alia faciendo que ad artem sculpture et levigationis eboris pertinent». Supino[2] fand in einem alten Inventar der Domopera zu Pisa verzeichnet «un tabernacolo dov' è una Madonna con il figlio in braccia di avorio e due agnoli attorno pur d'avorio rotti». Aus diesem Wortlaut erklärt sich auch der Ausdruck «in sculpendo ymagines» in dem oben mitgeteilten Dokument, und es ist gar kein Grund vorhanden, an der Identität der in der Sakristei des Domes von Pisa aufbewahrten Elfenbeinstatuette mit der im Dokument erwähnten zu zweifeln, besonders da der Ausdruck der Jungfrau sowohl als des Kindes ganz die Art Giovanni Pisanos verraten. Die schon im Inventar als zerbrochen bezeichneten Engel sind heute nicht mehr erhalten. Die Jungfrau trägt auch hier die Schleierkrone und ist in ihren Mantel eingehüllt, den sie mit dem rechten Arme an sich drückt, die rechte Hand scheint eine Blume gehalten zu haben. Auf ihrem linken Arme sitzt das Kind und hält die Weltkugel in der Hand. Bewunderungswürdig ist die Art, wie der Künstler die natürliche Krümmung des Elefantenzahnes zu der ausgebogenen Haltung Marias, wodurch der Schwere des auf ihrem linken Arme sitzenden Kindes ein Gegengewicht geboten wird, zu benutzen verstand.

---

[1] Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese, Firenze 1810, S. 123.

[2] Due Madonne attribuite a Giovanni Pisano. Archivio stor. dell' arte 1893 p. 325.

Ebenfalls in kleinerem Massstabe ausgeführt ist eine Gruppe der Madonna mit Kind, welche in der Cappella della Cintola im Dom zu Prato aufbewahrt wird. Gewandung und Haltung der Muttergottes stimmt fast genau überein mit der im Berliner Museum aufbewahrten Marmorstatuette, eine Uebereinstimmung, die besonders auffällig ist durch die Art, wie die zu kurze rechte Hand in unbeholfener Weise den Mantel fasst. Das Kind sitzt auch hier auf dem linken Arm der Mutter und greift mit der rechten Hand nach ihrer Krone. Forschend, ernst, fast traurig sehen sich Mutter und Kind in die Augen. Diese Gruppe ist trotz der untersetzten Formen von allen Madonnendarstellungen Giovanni Pisanos die vollkommenste und erinnert in der Reinheit und Schönheit des Profils der Maria an die oben besprochene, an der Kanzel im Dome von Siena befindliche Eckfigur der Madonna mit dem Kinde von der Hand Nicola Pisanos, welche überhaupt als das Vorbild der Madonnendarstellungen Giovannis angesehen werden muss. Wie wir wissen, arbeitete dieser Künstler im Jahre 1317 am Dome von Prato, und in dieser Zeit wird auch die Statuette der Madonna entstanden sein.

Ganz gegen Ende seines Lebens ward der Meister nach Padua berufen, um das Grabmal des im Jahre 1328 verstorbenen Enrico Scrovegni, des Stifters der Arenakapelle, daselbst zu schaffen. Der Verstorbene liegt ausgestreckt auf seinem Grabe, zur Seite heben zwei Engel einen Vorhang empor, ein Motiv, welches Arnolfo di Cambio an seinem Grabmal des Kardinals de Braye in S. Domenico in Orvieto zuerst geschaffen hat. Ueber dem Grabmal steht eine Statue der Jungfrau mit dem Kinde und an der Basis der Gruppe die Inschrift

Deo Gratias Opus Johannis Magistri Nicholi de Pisis.

Auch diese Statue steht in enger Verbindung mit der Berliner Gruppe und der des Domes von Prato. Das Kind hält ein Buch in der Linken und fasst mit der Rechten an das Gewand der Mutter, ernst und ahnungsvoll blicken sie sich in die Augen.

Die sonst noch als Arbeiten Giovanni Pisanos mitunter genannten Madonnenstatuen,[1] die sitzende Madonna in dem Tabernakel über dem Haupteingang des Camposanto zu Pisa und die jetzt im Camposanto befindliche, ehemals auf der Spitze der Kirche S. Maria della Spina aufgestellt gewesene stehende Madonna sind nicht von Giovanni Pisano gearbeitet, sondern charakterisieren sich als Arbeiten seiner Schüler

[1] Der Cicerone erwähnt noch eine Madonna von der Hand Giovannis im Museum zu Turin, über welche ich nicht urteilen kann, da ich sie nicht gesehen habe.

Madonna des Giovanni Pisano im Dom zu Prato.
(Phot. Brogi).

und Nachfolger. Dagegen scheint ein im Archiv der pisaner Domopera aufbewahrtes Dokument darauf hinzuweisen,[1] dass die ehemals auf der Spitze des pisaner Domes befindliche Madonnenstatue ein Werk Giovanni Pisanos gewesen ist. In dem genannten Dokument bezeugt der Richter Sigerius Marignani, von dem Operarius in Gegenwart eines Magister Henricus und Giovanni Pisanos im März des Jahres 1302 eine Summe Geldes für einen Marmorblock empfangen zu haben «pro fieri faciendo quamdam ymaginem beate Marie et ejus filii ponendam in majori ecclesia». Die Madonnenstatue, die man heute auf der Spitze des Domes von Pisa stehen sieht, ist ein Werk neueren Datums. In der Tat wird im Jahre 1346 eine Zahlung an Bertuccio di Ugolino aus Carrara für ein neues Madonnenbild für diese Stelle erwähnt, da das alte im Jahre 1322 infolge eines starken Erdbebens heruntergestürzt war.[2]

Die beiden Pisani, Nicola sowohl wie Giovanni, haben für die italienische Kunst ein ganz neues Ideal der Darstellung der Madonna mit dem Kinde gefunden. Waren vorher in Italien plastische Bildungen der Madonna in freistehenden Statuen überhaupt selten zu finden, und wurde die Muttergottes nur in byzantinisierenden Flachreliefs in steifer Haltung mit anbetend erhobenen Händen und schematisch angeordneter Gewandung dargestellt, so findet Nicola Pisano mit einem Male und anscheinend ohne jeden Uebergang in der schon erwähnten Eckfigur der Madonna an der sienesischen Kanzel einen Typus, der alles Vorangegangene hinter sich lässt und zum klassischen Vorbild für alle späteren plastischen Freifiguren der Madonna geworden ist. Er hatte den Weg zu dieser Neubildung schon in seiner pisaner Kanzel tastend eingeschlagen: Gemeint ist das Relief der Darstellung im Tempel. Hier sehen wir die Madonna fast in voller plastischer Rundung aus dem Marmor gehauen in antiker Tracht und mit dem Diadem im Haar im Vordergrunde stehen. Seinen Drang, ein Neues darzustellen, hat der Meister hier nicht anders zur Ausführung zu bringen vermocht, als dass er sich auch für die Bildung der Madonna an die antiken Vorbilder, die ihm für die anderen heiligen Gestalten an seiner pisaner Kanzel massgebend waren, so genau als möglich anschloss. So sehen wir eine Juno im Tempel stehen und von Simeon, der die Maske des Zeus von Otrikoli trägt, das göttliche Kind entgegennehmen. Bei dieser der Antike entnommenen Bildung der Ma-

[1] cf. Tanfani-Centofanti, Notizie di artisti, Pisa 1897, p. 397.
[2] cf. Supino, Archivio stor. dell' arte 1895, p. 49.

donna bleibt Nicola Pisano aber nicht lange stehen. Schon in den die pisaner Kanzel schmückenden Eckfiguren der Tugenden erkennt man das Bestreben des Künstlers, sich von der direkten Nachahmung der Antike zu Gunsten einer grösseren Naturwahrheit loszumachen, erreicht wird dieses Bestreben aber erst in den die Reliefs der sienesischen Kanzel begrenzenden Freifiguren, speziell den beiden hier befindlichen Darstellungen der Maria, einmal wie sie die Verkündigung vernimmt und dann als Himmelskönigin mit dem Kinde im Arm. Besonders diese letztere Figur ist es, in der Nicola ein ganz neues Ideal der plastischen Madonnenbildung geschaffen hat, ein Ideal, dessen Urgrund und Herkunft ganz allein in der schöpferischen Kraft des genialen Künstlers zu suchen ist. Die dem Mittelalter eigene ritterliche Verehrung der Frau, der Gedanke an die himmlische Hofhaltung Christi, Marias und der Seligen, dazu die durch den hl. Franz von Assisi neu entfachte inbrünstige Verehrung von Christi Mutter in ihrer Eigenschaft als Fürbitterin und Vermittlerin[1] — alle diese auch in den Liedern Jacopones von Todi und in den Mysterien vorkommenden Vorstellungen haben dazu geführt, einen von warmem Gefühl und genialer Gestaltungskraft beseelten und begabten Künstler zu einer Darstellung der Muttergottes zu begeistern, wie sie uns in der erwähnten Eckfigur der sienesischen Kanzel entgegentritt. Leise klingen noch die antiken Reminiszenzen in den edlen Zügen Marias nach, jedoch nur insofern als sie dem Künstler das Mittel gegeben haben, ein Ideal reinster himmlischer Schönheit aus eigenstem Empfinden heraus zu gestalten. Man muss diese Figur gesehen haben, wenn gegen Abend die scheidende Sonne voll die Kanzel trifft und den Marmor, der die nur durch das Alter zu erzielende köstliche gelbe Farbe erhalten hat, transparent erscheinen lässt. Dann scheinen diese Züge zu leben und offenbaren eine solche Fülle von Schönheit, dass man lange geblendet steht und langsam anfängt, den Genius des grossen Meisters, der dies Werk geschaffen hat, zu begreifen. Und diese Madonnendarstellung ist der Ausgangspunkt für die von uns betrachteten Bildungen der Gottesmutter, die Giovanni Pisano geschaffen hat. Er hat im Jahre 1266 etwa fünfzehnjährig mit seinem Vater und dessen Gehülfen am Bau der sienesischen Kanzel geholfen und dieselbe vor seinen Augen entstehen sehen. Als die Aufgabe an ihn herantrat, seinerseits Freistatuen der Madonna zu schaffen, hat er sich an das

---

[1] cf. Henry Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, p. 461.

von seinem Vater gegebene Vorbild angelehnt. Er behält durchgehends das antike Profil der Gottesmutter bei, indem auch er von der Erwägung ausgeht, dass für die Darstellung höchster himmlischer Schönheit nichts der Antike gleichkommt. Auch die Haltung des Kindes bei seinen frühen Madonnenbildungen, beispielsweise der halbfigurigen Madonna im Camposanto zu Pisa, und die Art, wie es die Mutter trägt, ist auf das Vorbild der sienesischen Madonna Nicolas zurückzuführen, und auch die Gewandbehandlung sowie die das Haupt Marias bedeckende Schleierkrone weist schlagende Analogien auf. Eines nur ist anders bei Giovanni: Der seelische Ausdruck in den Zügen seiner Madonnen und des Kindes. Das hat er nicht von Nicola gelernt, denn hierin liegt der Grund seines Wesens und seiner Begabung beschlossen. Form ist ihm nichts, Ausdruck ist ihm alles, und so sehen wir hier zum ersten Male jene ahnende Traurigkeit in den Zügen Marias erscheinen, deren Ausdruck die ganze spätere Kunst von ihm übernommen hat, und gleichzeitig ein inniges menschliches Verhältnis im Verkehr zwischen Mutter und Kind, wie es in genreartigen Zügen zum Ausdruck kommt, Platz greifen. Damit war ein Impuls gegeben, der, von Giovanni begründet und von Nino Pisano weiter ausgebildet, auf Plastik und Malerei der Folgezeit von grösstem Einfluss war und nie wieder bis zu den Zeiten Raffaels verschwunden ist.

Soll man angesichts dieses Entwicklungsganges Giovanni Pisanos mit Notwendigkeit annehmen müssen, dass er in seinen Madonnendarstellungen von früheren oder gleichzeitigen französischen Bildungen massgebend beeinflusst sei? Nach dem im Vorhergehenden Dargelegten kann diese Frage mit nein beantwortet werden. Ein Aufenthalt Giovannis in Frankreich könnte möglicherweise in den Jahren 1268 bis 1277 stattgefunden haben; über die übrige Zeit seines Lebens sind wir fast lückenlos unterrichtet. Bei der grossen Unsicherheit, die über die Datierung der französischen Portalskulpturen herrscht, ist es überdies fast unmöglich festzustellen, welche Monumente für Giovanni Pisano als Vorbilder gedient haben könnten. Von den älteren Skulpturen an der Kathedrale von Chartres muss ganz abgesehen werden, denn diese langgestreckten Säulenheiligen haben nicht die geringste Aehnlichkeit mit den Madonnen Giovannis, aber auch die jüngeren Skulpturen in Chartres und Amiens lassen in der Strenge und Einförmigkeit ihrer Gewänder, geschweige denn in den Gesichtszügen, keinerlei Anknüpfungspunkte erkennen. Als dann in der zweiten Hälfte der 13. Jahrhunderts bei den französischen Skulpturen die Körper in der Hüfte leicht eingebogen wurden und die Gewänder

einen natürlicheren Fall erhielten, die aber in ihrer Faltenfülle keine Aehnlichkeit mit der Art Giovanni Pisanos haben, nahmen die Gesichter der französischen Skulpturen dieser Zeit einen naiv lächelnden Zug an, der bei Giovanni ebenfalls vergeblich gesucht werden wird. Was aber die so oft hervorgehobene Ausbiegung der Hüfte, die wir auch bei den Madonnenstatuen Giovannis bemerken, betrifft, so muss man in Betracht ziehen, dass gewisse Erscheinungen sowohl in der Kunst als auch im politischen Leben der Völker zu gewissen Zeiten gleichzeitig und spontan hervortreten, ohne dass sichtbare Bande der Verknüpfung vorhanden wären. Waren die Bildwerke der gotischen Zeit anfangs ganz und gar an die Architektur gebunden, von ihr abhängig und beengt, so bekommen sie im Laufe der Entwicklung dieses Baustils, der breitere und vollere Formen annahm, grössere Bewegungsfreiheit. Statt der langgestreckten und hageren Glieder erhalten die Gestalten breite und vollere Formen, und in dem Drange der Bewegung entsteht jene Ausbiegung der Hüfte. Es macht den Eindruck, als ob die Figuren jener Zeit, froh des von der Architektur ausgeübten Zwanges ledig zu sein, in allen möglichen kontrastierenden Bewegungen gewaltsam die Freiheit ihrer Glieder betätigen wollten, und diese Erscheinung hängt innig mit der Entwicklung des gotischen Stiles zusammen. Daher sehen wir sie auch fast gleichzeitig in Frankreich, Italien und Deutschland auftreten. Zudem muss man sich auch hüten, den Zusammenhang zwischen den italienischen Künstlern und Frankreich, wobei jene die Lernenden, dieses das Gebende gewesen, so ohne weiteres als erwiesen zu betrachten. Wäre dieses herüber und hinüber in jener Zeit so gang und gäbe gewesen, so müsste sich hie und da ein Wort oder eine Andeutung in einem Dokumente der Zeit oder eine genauere Ueberlieferung erhalten haben. Aber nur ein einziges Mal wird in einem Dokument ein italienischer Künstler erwähnt, von dem man annehmen muss, dass er in Frankreich gewesen ist. Es ist Ramo di Paganello, ein Sienese, der wegen eines Vergehens aus der Heimat verbannt, im Jahre 1281 wieder in Gnaden aufgenommen wird, weil man sich seiner Kunstfertigkeit beim Bau des Domes seiner Vaterstadt bedienen wollte.[1] Er kam nach Siena «de partibus ultramontanis», worunter man Frankreich verstehen kann. Wären aber die Beziehungen Frankreichs und Italiens in künstlerischer Beziehung so lebhaft und so einflussreich gewesen, wie man

---

[1] Milanesi, Documenti etc. I, p. 157.

Portal des Baptisteriums in Pisa mit der Madonnenstatue des Giovanni Pisano. (Phot. Brogi).

Die Geburt Christi. Relief von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja. (Phot. Brogi).

es in neuerer Zeit hat hinstellen wollen, so müssten sich Spuren davon in grösserer Anzahl bemerken lassen. [1]

In die Zeit seines zweiten Aufenthaltes in Pisa fällt auch, wie es scheint, die Herstellung eines Weihwasserbeckens für die kleine Kirche San Pietro in Castel San Pietro bei Pisa, welches mit Giovannis Namen und dem eines Schülers Leonardo bezeichnet ist. Von Pisa muss sich der Künstler alsdann nach Pistoja begeben haben, woselbst er im Jahre 1301 die berühmte Kanzel für die Kirche S. Andrea fertigstellte und jedenfalls auch in dieser Zeit das Weihwasserbecken für die Kirche S. Giovanni fuorcivitas schuf. Das Becken selbst, an dessen Ecken die Halbfiguren der vier Kardinaltugenden Justitia, Fortitudo, Prudentia und Temperantia angebracht sind, wird gestützt durch die Gestalten der drei mit dem Rücken aneinander gelehnten theologischen Tugenden Fides, Spes und Caritas, die ihre Attribute in Händen halten. Ursprünglich freistehend, ist es jetzt an eine Wand der Kirche angelehnt. Speziell die Gestalten der drei theologischen Tugenden lassen durch die grosse Aehnlichkeit in der Gewandung mit den pisaner Madonnen die Hand des Meisters erkennen und erweisen sich als eine Vorstufe zu den Eckfiguren seiner Kanzel für die Kirche S. Andrea. Dieses Hauptwerk des Künstlers lehnt sich in seinem Aufbau an das von Nicola Pisano gegebene Vorbild im Dome zu Siena an. Die Kanzel ist sechseckig und ruht auf einer mittleren und sechs jede Ecke stützenden Säulen; die einzelnen Reliefplatten werden durch die Figuren von Engeln und Propheten voneinander geschieden, und über den stützenden Säulen stehen und sitzen fünf ihre Inspirationen empfangenden Sibyllen. Die erste Reliefplatte enthält die Verkündigung an Maria und die Geburt Christi. Die scheu zusammenschreckende Gottesmagd und der im Fluge herankommende Engel sind hier zum ersten Mal frei von aller Schablone in warm empfundenen natürlichen Stellungen dargestellt. Die Muttergottes auf der Darstellung der Geburt hat alles Königliche und Würdevolle verloren, sie richtet sich halb auf und nimmt den Schleier vom Kinde fort indem sie es liebevoll betrachtet. Nicola Pisano hatte an seiner pisaner Kanzel die Maria auf dem Relief der Geburt noch als stolze Juno gebildet, an der sienesischen Kanzel wendet sie sich in natürlicherer Weise den beiden das Bad bereitenden Frauen zu, in Pistoja beschäftigt sie sich mit dem Kinde selbst, ein gefühlvoller naturalistischer Zug, der fortan von allen Späteren bei

---

[1] Dieselbe Ansicht hat auch Corrado Ricci in der Nuova Antologia 1898 fasc. 1° aprile ausgesprochen.

dieser Darstellung beibehalten wird.[1] Auch die die Temperatur des Badewassers für den Kleinen durch Eintauchen ihrer Hand prüfende Frau wird hier zuerst in die italienische Kunst eingeführt, und das Kind auf ihrem Schosse ist ein lustig zappelndes kleines Wesen mit allen Eigentümlichkeiten eines Neugeborenen, während noch an der sienesischen Kanzel das Kind älter gebildet ist und in dem Badebecken steht. — Die Anbetung der Könige ist an der pistojeser Kanzel auf die Hauptszene der Darbringung der Geschenke beschränkt, und statt des Reiterzuges gibt Giovanni Pisano am unteren Teile der Platte den Traum der schlafenden Könige, die von dem Engel geweckt werden, und den schlafenden Joseph, der von einem Engel zur Flucht nach Aegypten aufgefordert wird. Auch hier ist die Jungfrau die demütige Gottesmagd, die mit einem Blicke inniger Dankbarkeit dem ältesten König das Kind entgegenhält. Der aufgeregt in momentaner Bewegung auf den am Boden schlafenden König einsprechende Engel ist eine in hohem Grade charakteristische Erscheinung, dem selbst ein Gefühl von Schönheit nicht abzusprechen ist. Beachtenswert ist auch die Geschicklichkeit, mit welcher die drei Szenen zusammengruppiert und doch voneinander geschieden sind. In der Darstellung des die nächste Platte einnehmenden Kindermordes entfaltet der Künstler das Höchste an Naturalismus, was die Kunst bis dahin kannte. Einzelne Typen, wie der ein Kind mit einer Hand an den Beinen haltende, mit der andern Hand zustechende Krieger, wurden von hier aus von fast allen, die später den Kindermord darstellten, nachgebildet, so von Giotto in der Arenakapelle in Padua und von Pietro Lorenzetti im rechten Querschiff der Unterkirche von S. Francesco in Assisi. Auch die am Boden sitzenden, ihre getöteten Kleinen betrauernden Frauen sind von Giovanni an der pistojeser Kanzel vorgebildet. Der ganze Vorgang in seiner erschütternden Dramatik ist hier mit einem Naturalismus und einer Handgreiflichkeit dargestellt wie kaum später wieder, und gerade in dieser Darstellung zeigt sich so recht das gewaltsame, selbst vor dem Aeussersten nicht zurückschreckende Temperament des Künstlers. Vergleicht man damit das den gleichen Vorwurf behandelnde Relief Nicola Pisanos an der sienesischen Kanzel, so wird man inne, was den Sohn von dem Vater trennt, und wie sehr Giovannis künstlerische Anlage sich von der Nicolas unterscheidet. War auch die Darstellung des Kindermordes von Nicola an der sie-

[1] Schon am Architravrelief von S. Martino in Lucca ist diese Bewegung der Maria vorgebildet.

Anbetung der Könige. Relief von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja. (Phot. Brogi).

Der bethlehemitische Kindermord. Relief von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja. (Phot. Brogi).

nesischen Kanzel in den Hauptzügen vorgebildet, so tut doch Giovanni in seinem pistojeser Relief einen Schritt nach dem Naturalistischen und Lebensvollen, der diese Darstellung geradezu als Kanon für die folgende Generation mit ihrer Vorliebe für die Herausbildung des Individualistischen erscheinen lässt. — Das Relief der Kreuzigung ist an der pistojeser Kanzel um die beiden gerichteten Schächer vermehrt, die an Nicolas Kanzel fehlen. Der Gekreuzigte selbst ist mit äusserstem Naturalismus gebildet. Hatte schon Nicola an der sienesischen Kanzel mehr den Menschen als den Gottessohn am Kreuze sterben lassen, so hatte er das Kreuz doch noch in der älteren Weise gebildet, wobei die Füsse Christi auf ein über Adams Grabhügel aufliegendes, am unteren Ende des Kreuzesstammes befestigtes Brett zu stehen kamen. Die Gestalt des Gekreuzigten sank dadurch wohl in den Armen herab, aber der Körper lehnte ausgestreckt am Stamme; an der pistojeser Kanzel befestigt Giovanni das Brett, auf dem die Füsse Christi ruhen, höher, der Körper sinkt dadurch in die Knie und erscheint in den Hüften eingeknickt. Dazu kommt die überaus magere Bildung des Christuskörpers mit hervortretenden Muskeln und Rippen, ein Bild grauenhaften Sterbens von grösster Naturwahrheit. Die Gruppe der trauernden Mutter und ihrer Begleitung fasst der Künstler tiefer als Nicola durch einen einzigen Zug, der aber den Schmerz der Mutter ergreifender hervortreten lässt: Sie fällt ohnmächtig in die Arme der Frauen indem sie einen letzten Blick zum Sohne hinaufsendet! Auf Nicolas sienesischem Relief sinkt sie nach der andern Seite hingewendet zusammen, in Pistoja ruht ihr brechender Blick auf ihrem Sohne, und der halb geöffnete Mund scheint noch einmal seinen Namen zu nennen, ehe Bewusstlosigkeit sie umfängt. Die Gruppe der Juden, die auf Nicolas sienesischer Kanzel sich scheu hinwegstehlen, scheinen hier von Gewissensangst gefoltert und fliehen eiligst davon. So ist alles lebendiger, momentaner, dramatischer. Diese Kreuzigung ist die erste, die von allem Konventionellen völlig frei ist, und sie knüpft in der wilden Aufgeregtheit der Gruppe der Frauen und der jammernden Magdalena an die an, welche Cimabue in der Unterkirche von S. Francesco zu Assisi geschaffen hat. — Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes befriedigt am wenigsten. Der Künstler hat hier auf einer Platte darstellen müssen, wofür Nicola auf seiner sienesischen Kanzel deren zwei zur Verfügung hatte; der Vorgang ist durch die Menge der Figuren unübersichtlich geworden. Bei Nicola ist überdies der Jammer der in die Hölle gestossenen Frevler lebendiger und drastischer dargestellt. Aber auch bei Giovanni

sind einzelne bemerkenswerte Züge, wie die jammernde von Lucifer am Schopfe ergriffene Frau, und die Inbrunst der von Maria dem richtenden Christus empfohlenen Schar Gerechter. —

Einen weiteren Schritt über Nicola hinaus nach der Seite des Charakteristischen in der Erscheinung hin tut Giovanni in den Eckfiguren der Kanzel zu Pistoja. Die erste Figur schon, ein jugendlicher Geistlicher im Diakonengewande, der hier an die Stelle der traditionellen Propheten getreten ist, zeigt unmittelbar der Natur abgelauschte Züge und scheint in der momentanen Bewegung, worin er gebildet ist, geradezu eine Porträtstatue eines dem Künstler bekannten Priesters zu sein. Der einfache ruhige Fall des Gewandes, die charakteristischen kräftigen Hände und der männliche bedeutende Kopf geben dieser Figur etwas überaus Anziehendes. Würdevolle ausdrucksvolle Gestalten sind auch die beiden älter gebildeten Propheten. Die Köpfe sind sorgfältiger ausgearbeitet als es sonst bei Giovanni der Fall zu sein pflegt, und die Gewandung zeigt den reichen tiefen Faltenwurf wie ihn Nicola anzuwenden liebt, und der sonst bei Giovanni weniger anzutreffen ist. Besonders schön ist der Matthäusengel. Diese Figur gehört zu den herrlichsten, die Giovanni geschaffen. Die jugendliche, kraftvolle Gestalt, der kühn erhobene Kopf mit dem gelockten Haar, das ganze trotzig herbe Auftreten erinnert an Donatellos heil. Georg. Dieses ist eine der Figuren, in denen die Renaissance sich ankündigt. Alles Schematische, Typische ist in dieser Engelsfigur verlassen, etwas Persönliches, Individuelles ist in ihr verkörpert, und was erst über hundert Jahre später durch den grossen Florentiner weitergeführt werden sollte, ist in dieser Figur bereits vorgebildet. Sie steht an der Schwelle einer neuen Zeit. Die Plätze über den die Kanzel tragenden Säulen nehmen die Figuren von sitzenden und stehenden Sibyllen ein. Von diesen sind es besonders drei sitzende, in denen der Künstler Beispiele geschaffen hat, die bis auf Michelangelo ihren Einfluss geübt haben. Von dem Bilde ruhiger Kontemplation und gottergebener Inspiration bis zu von wilder Bewegung durchschüttelter extatischer Glaubenskraft hat der Künstler in diesen Frauengestalten vorbildliche Typen geschaffen, und Michelangelo hat von ihnen erschütternde Eindrücke gewonnen, deren Nachhaltigkeit seine Sibyllen der sixtinischen Kapelle offenbaren. Kann man überhaupt bei einem Genius wie Michelangelo von Beeinflussung sprechen, so muss man sagen, dass der ihm kongeniale leidenschaftliche Giovanni Pisano seinem Empfinden viel näher stand als Donatello, und gerade der Umstand, dass Michelangelo vielleicht unbewusst

Die Kreuzigung. Relief von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja. (Phot. Brogi).

Sibylle von der Kanzel des Giovanni Pisano in S. Andrea in Pistoja.
(Phot. Brogi).

auf die Sibyllendarstellungen Giovannis zurückgriff, als er die sixtinische Decke zu schmücken hatte, beweist wieder, dass ein ununterbrochener Strom der Entwickelung von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts bis zu Michelangelo, bis zum Ende der Renaissance, zu verfolgen ist, und dass nichts verkehrter wäre, als etwa um das Jahr 1400 wegen Wiederaufnahme einiger lose umgeworfener antiker Formen einen willkürlichen Ab- und Einschnitt machen zu wollen.

Ein Jahr nach Beendigung der Kanzel für S. Andrea in Pistoja erhielt der Künstler den Auftrag, eine freistehende Kanzel für den Dom seiner Vaterstadt Pisa zu schaffen, eine Arbeit, die ihn bis zum Jahre 1311 beschäftigte. Borgogno di Tado heisst der Auftraggeber, dessen Name, wie Ciampi mitteilt, an einem äusseren Pfeiler des Domes zu lesen war. [1] In der Nacht vom 24. zum 25. Oktober 1595 brannte der Dom von Pisa ab, und die Kanzel Giovanni Pisanos wurde anlässlich der notwendig gewordenen Wiederherstellungsarbeiten zwischen 1599 bis 1601, wie die Ausgabebücher der Domopera ausweisen, abgetragen. [2] Die Reste wurden dann teils in den Camposanto verbracht, teils in der Kirche im Chore eingemauert, bis sie in neuester Zeit im Museo Civico zu Pisa vereinigt wurden. Der Aufbau dieser Kanzel war reicher und grösser als die bisher von den beiden Pisani geschaffenen. Sie war achteckig, und die erhaltenen Reliefstafeln zeigen die Darstellungen der Geburt Christi, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, bethlehemitischer Kindermord, Gefangennahme und Verspottung Christi, Kreuzigung und Jüngstes Gericht. Wie die Kanzel aufgebaut gewesen ist, lässt sich mit Sicherheit nicht bestimmen, da einzelne Teile, wie z. B. das als Lesepult dienende Brustbild Christi zwischen zwei Engeln, welches sich jetzt im Berliner Museum befindet, nicht mehr vorhanden sind, und andere, die bei einem in neuerer Zeit von dem pisaner Architekten Fontana vorgenommenen Rekonstruktionsversuch für die Kanzel mit verwendet wurden, aus stilistischen Gründen nicht dazu gehören können. Wie Supino wahrscheinlich gemacht hat, [3] gehören zu dem die eigentliche Kanzel tragenden unteren Teile die acht kleinen, um eine gemeinsame Basis sitzenden allegorischen Figuren der sieben freien Künste

---

[1] Die Inschrift lautet nach Ciampi l. c. p. 33: In nomine Domini amen. Borgogno di Tado fecie fare lo pergamo nuovo lo quale è in duomo. Cominciossi corrente anno Domini MCCCII e finito anno Domini corrente MCCCXI del mese di dicembre.

[2] cf. Supino, Archivio storico dell' arte 1892, p. 72.

[3] Archivio stor. dell' arte 1895.

und der Philosophie, sowie die um eine Säule gruppierten Figuren der drei Grazien. Ausserdem sind noch zwei Löwen vorhanden, die als Säulenstützen verwendet waren, und vier ehemals die Reliefplatten trennende Eckfiguren, worunter besonders die Christus und Paulus vorstellenden von hoher Schönheit sind. Ueber den Säulen sassen ebenso wie an der Kanzel von Pistoja die Figuren von Sibyllen, von denen zwei in das Berliner Museum gekommen, die anderen noch an Ort und Stelle sind. Um den unteren Rand der Kanzel läuft eine lange Inschrift, die als Termin der Vollendung das Jahr 1311 angibt und ausdrücklich bemerkt, dass Giovanni Pisano dieses Werk eigenhändig «arte manus sole» geschaffen habe. In den Registern der Domverwaltung finden sich noch die Namen zweier Gehülfen, Bernardo und Andreuccio, die aber jedenfalls mit untergeordneten Arbeiten beschäftigt waren, und von denen der erstere irrtümlicherweise für Giovannis Sohn gegolten hat.

Was zunächst bei Betrachtung des Reliefs auffällt, ist der Umstand, dass die Figuren noch mehr als die der pistojeser Kanzel die auch für das Hochrelief gebotene Grenze überschreiten und fast ganz als Freiplastik gearbeitet sind. Dadurch war dem Künstler noch mehr als in Pistoja die Möglichkeit unbegrenzter Bewegungsfreiheit gegeben, von der er auch den ausgiebigsten Gebrauch gemacht hat. Die Geburtsszene lehnt sich am meisten an das gleiche pistojeser Relief an und ist eine fast genaue Kopie desselben, die Komposition hat aber durch Wegfall der Verkündigung an Einheitlichkeit gewonnen. Maria hebt auch hier den Schleier vom Kinde und betrachtet es mit inniger Liebe. Der Ausdruck ihres Gesichtes zeigt noch mehr als es in Pistoja der Fall war, die reinste menschliche mütterliche Zärtlichkeit, ein Beweis, wie sehr der Künstler in der Fähigkeit der Darstellung der das Innere bewegenden Gefühle gewachsen war. — Auch die folgende Reliefplatte mit der Anbetung der Könige ist in der Hauptgruppe der sitzenden Jungfrau und der adorierenden Könige eine Nachahmung des an der pistojeser Kanzel gegebenen Beispiels, und der Traum der am Boden schlafenden Könige findet sich ebenfalls an dem entsprechenden Relief in S. Andrea. Die grössere Platte aber gab dem Künstler Gelegenheit, auf dieser Darstellung der pisaner Kanzel noch den Zug der Könige und die Rast des Gefolges anzubringen, im allgemeinen eine Kopie des von Nicola an der sienesischen Domkanzel gegebenen Beispiels. Auch der auf einem Kamel reitende Mohr findet sich wieder. Interessant ist der Versuch des Künstlers, das Reitpferd des jüngsten Königs in Verkürzung von hinten gesehen

und gleichsam in den Hintergrund der Darstellung hineinreitend zu geben, Bestrebungen, die von Gentile da Fabriano und Paolo Uccello über 100 Jahre später wieder aufgenommen wurden. Ein solches Beispiel zeigt, wie Giovanni im Bewusstsein seiner Beherrschung der Technik absichtlich Schwierigkeiten aufsucht, aber dabei die Aufgaben und Möglichkeiten des Reliefs durchaus verkennt. — Die Darstellung Christi im Tempel ist ebenfalls nach dem Vorbild Nicolas in Siena komponiert. Am Altare empfängt Simeon das zur Mutter zurückstrebende Kind, von oben naht sich der Hohepriester mit Gefolge, und unten rechts im Vordergrunde zieht die heilige Familie nach Aegypten. Auch hier ist die Innigkeit des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind zu bemerken; Maria hat den Knaben auf dem Arme sitzen und kost zärtlich mit ihm. Den Hintergrund des Reliefs nimmt ein monumentaler Rundbau ein, eine vereinfachte Kopie des Baptisteriums von Pisa. — Die Darstellung des Kindermordes wird beherrscht von der in grösserem Massstab gebildeten Figur des grausamen Herodes, der, ein echter Wüterich von Gestalt, den Befehl zur Tötung der Kinder gibt. Die im übrigen frei erfundene Komposition hat nicht die dramatische Wucht und ergreifende Traurigkeit des pistojeser Reliefs. Man sieht, dem Künstler kam es darauf an, vor allem neue Motive zu schaffen. Ein Krieger im Vordergrund hat das Schwert in die Scheide gesteckt und schaut entrüstet auf das unwürdige Schauspiel, wie Männer Kinder morden. — Die Gefangennahme und Verspottung Christi ist eine neue Komposition mit vielen sprechenden Motiven, kann aber als Ganzes nicht befriedigen. Der Künstler will zu viel geben. Nicht weniger als vier Szenen aus der Passion Christi sind auf der einen Platte vereinigt: Die Gefangennahme, Christus vor Kaiphas, Verspottung und Geisselung Christi. Dieses Zuviel beeinträchtigt den Eindruck; man braucht Zeit, sich in dem Gewühl von Bewegungen und Köpfen zurechtzufinden. Für Christus hat der Künstler einen neuen Typus hier gefunden, ein vergrämtes edles Menschenantlitz mit langem schlicht nach hinten gestrichenen Haar und ohne jede Andeutung von göttlicher Majestät, und derselbe Typus wiederholt sich in dem Relief der Kreuzigung, dem bedeutendsten der ganzen Reihe. Hier hat der Künstler es verstanden, durch die dramatisch bewegte Gruppe der um das Kreuz Versammelten eine Konzentration und Spannung hervorzurufen, die der Bedeutung des durch dieses Sterben versinnbildlichten welthistorischen Momentes entspricht, und wodurch auch beim Beschauen der stärkste Eindruck und die grösste Anteilnahme erzielt wird. Die

Trauer um den verschiedenen Erlöser in der Gruppe der um die ohnmächtige Maria Versammelten, die Aufregung der das Kreuz Umstehenden wird in der ganzen Skala der Gefühle vom kalten Hohn bis zur tiefen Trauer wirksam dargestellt. Die Figur Christi am Kreuz, ist ebenso mager und unschön wie an Giovannis Kanzel in Pistoja, nur im edelgebildeten Kopfe liegt eine tiefe Ruhe, wie der Ausdruck überstandenen Schmerzes. Auch auf dieser Platte versucht sich der Künstler in perspektivischen Verkürzungen von hinten gesehener Pferde. — Beim letzten Relief, dem des Jüngsten Gerichtes hat der Künstler sich die weise Beschränkung auferlegt, nur die Auferstehung der Toten und die zwölf Apostel als Beisitzer auf einer Platte zu vereinigen, wodurch das Ganze übersichtlicher geworden ist als auf der gleichen Darstellung an der pistojeser Kanzel. Freilich ist auch eine gewisse Monotonie nicht ausgeblieben. Besonders bemerkenswert ist eine in heftigster Bewegung wild dahinstürmende Frau, die den Arm zum richtenden Christus erhebt und einen gleich ihr vom Tode Erstandenen nach sich zieht.

Die pisaner Domkanzel war im Jahre 1311 vollendet. Zwei Jahre später finden wir Giovanni Pisano in Oberitalien, in Genua, beschäftigt, wo ihm, wie urkundlich feststeht,[1] die Aufgabe zuerteilt worden war, das Grabmal der im Jahre 1311 daselbst gestorbenen Kaiserin Margarete, der Gemahlin Kaiser Heinrichs VII., in der Kirche S. Francesco zu errichten. Als diese Kirche abgerissen wurde, kamen die Ueberreste des Grabmals in die Villa Brignole Sale in Voltri bei Genua und befinden sich jetzt im Museo Civico dieser Stadt. Erhalten ist die Grabfigur der Kaiserin, die von zwei Engeln, deren Köpfe zerstört sind, aus dem Grabe emporgehoben wird. Die Gesichtszüge und Gewandung lassen eine gewisse Aehnlichkeit mit Giovannis pisaner Madonnenstatuen erkennen, und auch den Kopfputz, eine Krone mit Schleier, hat der Künster an den genannten Madonnenfiguren angewandt. Dieses authentische Grabmal von der Hand Giovanni Pisanos lässt auch erkennen, dass dieser Künstler unmöglich der Schöpfer des Grabmals Benedikts XI. in S. Domenico in Perugia sein kann, welches ihm noch vielfach zugeschrieben wird. Die weiche von Harmonie und Schönheitsgefühl zeugende Art, in der das Grabmal des Papstes ausgeführt ist, war Giovanni Pisanos kräftigerem Empfinden durchaus fremd und lässt darauf schliessen, dass es das Werk eines sienesischen Künstlers ist, der der Schule Giovannis angehört.

---

[1] cf. Archivio stor. ital. Serie III, tomo XXII, p. 327.

Im Jahre 1317 finden wir Giovanni Pisano als Architekt bei dem Umbau des Domes von Prato beschäftigt. Wie Vasari berichtet, wurde er berufen, um eine Kapelle zur Aufbewahrung des daselbst befindlichen Gürtels der Jungfrau Maria zu bauen, und gleichzeitig wurde eine Vergrösserung der Kirche vorgenommen. Giovanni fügte dem Schiff der alten Basilika ein um einige Stufen erhöhtes Kreuzschiff mit fünf rechtwinkelig geschlossenen Kapellen an und begann auch die Errichtung des Campanile, dessen Vollendung er aber nicht mehr erlebte. Ganz gegen Ende seines Lebens war der Künstler in Padua beschäftigt, woselbst er in der kleinen Kirche S. Maria dell' Arena das Grabmal des im Jahre 1328 gestorbenen Stifters derselben, Enrico Scrovegni, und die darüber befindliche mit seinem Namen bezeichnete Madonnenstatue schuf, von der oben schon die Rede war. Kurz darauf muss er gestorben sein, wenigstens ist kein weiteres Werk von ihm bekannt, und die ihm sonst noch in Pisa, Prato, Perugia und Arezzo zugeschriebenen Bauwerke sind nicht mit Sicherheit auf ihn zurückzuführen. Er wurde im Camposanto von Pisa an der Seite seines Vaters bestattet.[1]

Das 13. Jahrhundert ist erfüllt von ungeheuren Kämpfen und weittragenden geistigen Bewegungen, welche die Menschen jener Epoche aus der Ruhe der vorhergehenden Zeit aufrüttelten und erregten, und die auch in der Kunst ihren Ausdruck gefunden haben. Eingeleitet wurden diese Kämpfe, als der staatskluge Hohenstaufe Heinrich VI. anlässlich seines zweiten Römerzuges noch einmal die kaiserliche Oberhoheit über ganz Italien befestigt und zu Palermo die Krone des Königreichs Sizilien empfangen hatte. Sein früher Tod gab das Signal zu dem erbitterten Streite zwischen den beiden Machthabern der Christenheit, dem Kaiser und dem Papst. Der anfänglich fügsame Welfe Otto IV. geriet, sobald er sich allgemein anerkannt sah und von Innocenz III. die Kaiserkrone empfangen hatte, mit dem Papste in Streitigkeiten, die in der Folgezeit von den Nachfolgern beider in immer heftigerer und leidenschaftlicherer Weise geführt wurden und

---

[1] Eine in die Fassade des palazzo arcivescovile in Siena eingelassene Marmorplatte trägt die folgende, die Buchstabenform des 13. Jahrhunderts zeigende Inschrift: Hoc Est Sepulcrum Magistri Joannis quondam Magistri Nicolai Et De Eius Eredibus. Der Künstler hatte also einmal die Absicht, in Siena zu bleiben und erwählte sich daselbst die Grabstätte. Später muss er dann andere Verfügungen getroffen haben. Vgl. auch Milanesi, l. c. I, p. 163.

schliesslich zu dem tragischen Untergang des staufischen Hauses führten. Damit war in Italien die deutsche Kaisermacht gebrochen, und es entwickelte sich eine Reihe selbständiger Stadtstaaten, die der Sitz einer neuen Kultur wurden. Im Gegensatz zu dem mittelalterlichen Kaiserstaate, in dem die Geistlichen und die Stände das Uebergewicht bildeten, haben sich diese italienischen kleinen Stadtstaaten zuerst weltlich und absolut gemacht. In ihnen werden die republikanischen Ideen stark betont. Dazu kam, dass die Kreuzzüge den ersten Anstoss zu einem ausgedehnteren Handel gegeben hatten, der nun ausgebildet und seinerseits wieder die Ursache zu einem bis dahin unbekannten Wohlstand ward. Das italienische Städteleben ist es, wo sich durch den Handel das Geldwesen zuerst in grösserem Stil ausbildete, und dieses schuf zugleich einen neuen Unternehmungsgeist. Aus der persönlichen Wirtschaft entwickelte sich ein persönlicher Geist, der sich gegen jede Art von fremder Herrschaft auflehnte, und wie vorher das städtische Selbstbewusstsein sich gegen die Kaisermacht empört und Friedrich I. die unheilvolle Niederlage bei Legnano beigebracht hatte, so lockerte es nun auch die kirchliche Herrschaft. In den italienischen Städten und speziell in Oberitalien entstand jene Bewegung, die sich um das Jahr 1200 sowohl gegen das Kaisertum wie gegen den Papst richtete, und die schon 50 Jahre früher in der Person Arnolds von Brescia ihren Herold und Märtyrer gefunden hatte. Von Frankreich her fanden die ketzerischen Lehren der Katharer und Waldenser in Italien Eingang, und hier, wo zuerst eine Emanzipation des weltlichen Lebens in den Städten hervorgetreten war, erfolgte nun auch die andere grosse revolutionäre Bewegung, die Lockerung der geistlichen Herrschaft, der Widerstand gegen die Jahrhunderte alte geistige Bevormundung von seiten der Kirche. Der Geist der neuen Zeit, das Hervortreten des selbstherrlich gewordenen Individuums liess sich nicht mehr zurückhalten, und es hätte in dem Lande, in dem die Päpste selbst ihren Sitz hatten, zu einem gewaltigen Zusammenstoss der unversöhnlichen Gegensätze kommen müssen, wäre nicht ein Mann aufgestanden, der sie unmerklich zu versöhnen wusste. Dieser Mann war Franciscus von Assisi. Sein Ideal war die reine im eigenen persönlichen Gefühl begründete Liebe zu Gott, und indem diese allen hierarchischen Bestrebungen zuwiderlaufende Tendenz durch Gewährung des Rechtes der freien Predigt von seiten des Papstes Innocenz III. an Franciscus gewissermassen anerkannt und geheiligt worden war, wurde ein volkstümliches Christentum geschaffen und eine der Forderungen erfüllt, die hundert Jahre

vorher noch mit Feuer und Schwert bekämpft worden waren. Die Bettelmönche, die schlicht und einfach die Erzählungen der Evangelien dem Volke mitteilten, fanden in den Städten bleibenden Wohnsitz, und diese Vereinigung von Bürgertum und Mönchen gab den Anlass zu neuen Kirchenbauten, die ihrerseits wieder mit Werken der Malerei und Skulptur geschmückt werden mussten. So hatte das Auftreten des heiligen Franz den Anstoss zu erneuter Kunstbetätigung gegeben, aber er hat noch ein Weiteres getan. Er bewunderte und liebte wie kein Zweiter vor ihm die Schönheit der Natur und umfasste in der Inbrunst seines liebeglühenden Herzens die ganze Schöpfung. Ihm war die Natur nicht sündhaft, sondern er erkannte in ihr den Geist Gottes, aus dem sie hervorgegangen war, er verkündigte die Gleichberechtigung der Natur, «er hat die Religion mit der Natur versöhnt, die Einheit zwischen beiden hergestellt.»[1] Von diesem Gott und Natur verbindenden Geiste getragen, hat auch der grosse Dichter, in dem alle Bestrebungen seiner Zeit klar und geläutert hervortreten, hat Dante es zuerst ausgesprochen, «dass die Kunst als Wiedergabe der Natur zu erfassen sei, und wie die Natur aus dem Geist Gottes hervorgehe, so nun auch das Kunstwerk wiederum seinem innersten Wesen nach auf die Gottheit zurückweise».[2] So war durch Franciscus auf die «entsündigte Natur» als gleichberechtigtes Glied der göttlichen Schöpfung hingewiesen worden, und dieser Hinweis verfehlte nicht, die tiefste Wirkung auch auf künstlerischem Gebiet auszuüben. Religion und Natur wurden durch Franciscus verbunden und in Einklang gesetzt, und es konnte nicht ausbleiben, dass die Kunst, der es zufiel, die von ihm und seinen Nachfolgern schlicht und einfach geschilderten biblischen Ereignisse darzustellen, von dem neuen Geiste der Zeit ergriffen und auch ihrerseits auf Beobachtung der Natur hingewiesen wurde, die ihre nächsten Früchte in den Werken des Bildhauers Giovanni Pisano und des Malers Giotto trug.

Alle diese geschilderten Tatsachen, die tiefeingreifende politische Umwälzung durch Unterliegung der kaiserlichen Macht, das soziale Element im Aufkommen der Städte und einer reichgewordenen demokratischen Bürgerschaft und damit Hand in Hand gehend die Auflehnung gegen die geistige Bevormundung von seiten der Kirche, die neuerwachte durch die Predigten der Bettelmönche geschürte Glaubensinbrunst, und schliesslich die in Dantes Commedia und in seinen kleinen

---

[1] cf. Thode, a. a. O., p. 70 ff.
[2] Kraus, Dante, p. 550.

Schriften hervortretende Forderung einer naturwahren Darstellung, die er sowohl in der Theorie stellt, als er ihr auch in der Praxis durch überaus lebhafte, aus dem Leben gegriffene Beispiele und Vergleiche nachkommt, alle diese Tatsachen erklären jedoch nur in bedingter Weise und unvollkommen das Hervortreten eines so gänzlich von allem Dagewesenen abweichenden naturalistischen Empfindens, wie es uns bei Betrachtung der Werke Giovanni Pisanos entgegengetreten ist. Derartige Erwägungen können niemals den letzten Grund einer neuen Kunstepoche erklären, denn alle erwähnten Tatsachen sind gleichsam nur der Hintergrund, auf dem sich die neuen künstlerischen Ereignisse abspielen. Gewiss ist die geistige Stimmung des Jahrhunderts ein nicht zu unterschätzendes Moment zur Erklärung von Giovanni Pisanos Naturempfinden, aber alles ist damit nicht gesagt. Man kann nicht anders als sich mit der Tatsache abfinden, dass die Zeit reif war für eine neue Kunstauffassung und dass, wie das immer zu geschehen pflegt wenn eine wahrhaft gefühlte Not von einer grossen Gesamtheit empfunden wird, ein Genie geboren wurde, das diese Not begreift und das Erhoffte und Ersehnte verwirklicht. In ihm gipfeln alle Bestrebungen der Zeit, und was in der Volksseele kreisend zum Lichte ringt, wird durch die ihm verliehene Begabung offenbart; er ist der Träger und Verkündiger alles Wollens. Denn es darf nicht vergessen werden: bevor Giotto seine Fresken in S. Francesco zu Assisi und in der Arenakapelle zu Padua malte, war die neue Richtung schon in zwei bedeutenden plastischen Werken in die Erscheinung getreten, in der Kanzel Nicola Pisanos im Dom von Siena und in der Giovannis für S. Andrea in Pistoja. In langsamen Uebergängen hatte Nicola Pisano sich von antiker Auffassung zu einer mehr naturalistischen lebensvolleren in den drei betrachteten Werken, der Kanzel des Baptisteriums von Pisa, den Portalreliefs in Lucca und der Domkanzel von Siena durchgerungen, und an den Reliefs dieser letzteren im Jahre 1268 vollendeten Kanzel sind alle Elemente, sowohl die formalen als inhaltlichen, vorgebildet, an die Giovanni Pisano anknüpfen konnte. Nicolas harmonische Natur hielt ihn vor allzu starker Betonung des naturalistischen Momentes ab, sein an der Antike genährtes künstlerisches Bewusstsein scheute vor der letzten Konsequenz zurück, sein für die Schönheit begeisterter Sinn bewahrte ihn vor dem Ueberschreiten einer gewissen gesetzmässigen Grenze. Aber deshalb muss doch festgehalten werden, dass er es war, der der neuen auf Beobachtung der Natur begründeten Richtung zum erstenmal in seiner sienesischen Kanzel zum Sieg verhalf. An die hier zutage tretenden Bestre-

bungen knüpfte sein Sohn Giovanni an, und die Früchte erkennen wir in der Kanzel von S. Andrea zu Pistoja. Zweierlei sind die hervorstechenden Eigenschaften dieses Werkes: Charakteristik und dramatisches Empfinden, und diesen beiden für Giovannis Schaffen bezeichnenden Zügen begegnen wir auch an der Kanzel für den Dom von Pisa. Ihnen ordnet der Künstler alles andere unter, Ausführung, Auffassung und Komposition des ihm vorgeschriebenen Stoffes, ihnen zuliebe verzichtet er auf alle und jede Schönheitsdarstellung, ihnen opfert er sogar die Gesetze der Proportion. Man glaube nicht, dass dem Künstler die Fähigkeit gefehlt habe, ein gesetzmässiges Werk zu schaffen. Der Matthäusengel an der Kanzel in Pistoja und die Paulus vorstellende Eckfigur der Domkanzel von Pisa sind Meisterstücke und können den Wettbewerb mit Donatellos Jugendwerken aushalten, aber es war dem Künstler einzig und allein um charakteristischen Ausdruck und dramatische Aktion in seinen Arbeiten zu tun. Daher auch die gedrängten Kompositionen, das hohe, fast in Freiplastik gegebene Relief, die hastigen leidenschaftlichen Bewegungen, die unschönen Bildungen einzelner Gestalten. Daher auch der unfertige Eindruck, den besonders die pistojeser Reliefs machen, und die teilweise nur angelegten, nicht ausgearbeiteten Teile. Denn es genügte dem Meister, im ersten Feuereifer dem Marmor die Spur seiner leidenschaftlichen Seele eingedrückt zu haben, und er kümmerte sich nicht um glatte Ausarbeitung. Wie bei Michelangelo war für ihn die Aufgabe, die er sich gestellt, gelöst, wenn er im Steine seine Absicht ausgesprochen und dargelegt hatte, und es ist sehr bezeichnend, dass Michelangelo in den Sibyllen der sixtinischen Kapelle gerade auf Giovanni Pisanos Gebilde an der pistojeser Kanzel zurückgriff. Beide Künstler sind kongeniale Naturen, beiden ist die Form nicht Selbstzweck, sondern der Ausdruck der Seele, die sie ihren Gestalten einzuhauchen verstehen, und bei beiden dürfen wir mehr suchen, als uns ihre Werke anfänglich offenbaren. Von diesem Standpunkt aus betrachtet müssen wir in den Reliefs Giovanni Pisanos mehr erkennen als die blossen historischen Darstellungen der biblischen Geschichte. Von nun an ist das Christentum, angeregt durch die Predigten des Franciscus und seiner Nachfolger, ein persönliches Erlebnis, ein tief gefühltes, stets erneutes, mit jugendfrischem Empfinden und lebendiger Glaubenskraft erfasstes, geheimnisvolles und doch jedem innig vertrautes Geschehen. Aus diesem Empfinden heraus verstehen wir dann auch die Lebendigkeit, die Hast, die stürmische Bewegung, die aus Giovannis Werken zu uns sprechen: es ist die

Inbrunst einer glaubensstarken und glaubensfreudigen Zeit, der Ausdruck der Seele in der Bewegung. Der Künstler will ergreifen und zur Seele sprechen lassen, der Mensch wird aufgefasst als ein beseeltes Ganzes, und der Ausdruck der die Seele beherrschenden Gefühle ist die Bewegung. Diese Gefühle in ihrer ganzen Intensität zum Ausdruck zu bringen, genügten nur die stärksten Akzente, die aber nicht etwa gesucht, sondern der Natur des Künstlers gemäss und ein Ausdruck seines leidenschaftlichen Empfindens waren. In sich selbst muss der Meister erlebt haben, was er so eindrucksvoll mitzuteilen vermag. — Steht der moderne Mensch vor einer von Giovannis Kanzeln, so wird er zunächst nur Fehler und Mängel in Komposition und Proportion entdecken, die Häufung von Superlativen in Ausdruck und Bewegung wird ihn befremden. Ist es ihm aber gegeben, tiefer in den Geist eines Kunstwerkes einzudringen, so wird er erkennen, dass aus diesen Reliefs ein Stück Kulturgeschichte spricht: die gewaltsame Befreiung lange zurückgehaltener Kräfte, das Erwachen und Sichbewusstwerden stürmischer jugendfrischer Triebe, zum Ausdruck gebracht durch einen Sohn jener Zeit, einen selbst jugendlich und leidenschaftlich empfindenden Künstler. Er wird ferner erkennen, dass in Giovanni Pisano der Künstler erstanden ist, von dem der lebendige Strom ausgeht, der erst in den erhabenen Werken Michelangelos sein Ende erreicht. Ein grosser Zusammenhang des Geistes und der religiösen Ideale verknüpft die beiden grossen Meister, und in ihnen liegt Anfang und Ende der Renaissance begründet.

III.

GIOVANNI PISANO UND GIOTTO.

Dieselben Eigenschaften, die die Grösse Giovanni Pisanos ausmachen, sein dramatisches Empfinden und seine ganz auf das Seelenleben gerichtete Ausdrucksweise treten auch in den Werken seines Zeitgenossen, des Malers Giotto hervor, und es erhebt sich die Frage, inwieweit der eine von dem anderen gelernt haben kann, der eine Künstler von dem anderen beeinflusst worden ist. In den frühesten Werken Giottos, den in den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstandenen 28 Fresken aus der Legende des heil. Franz in der Oberkirche von S. Francesco in Assisi, tritt dramatisches Empfinden weniger hervor, sondern es ist die Fähigkeit des Künstlers, durch geniale Darstellung des Gefühlslebens in Haupt- und Nebenpersonen der Handlung die Phantasie und das Mitgefühl des Beschauers gefangen zu nehmen. Darin liegt, um es kurz auszudrücken, das Geheimnis des grossen Eindrucks begründet, den die Fresken der Franzlegende auf jeden, der sie empfindenden Sinnes betrachtet, ausüben, und der alle Mängel dieser in primitiven Formen sich darstellenden Kunst nicht zum Bewusstsein kommen lässt. Damit hängt auch das Bestreben des Künstlers zusammen, mit wenigen Figuren und in vollkommenster Klarheit gerade nur das Wesentliche der darzustellenden Handlung mit Wegfall alles Nebensächlichen zu geben. Der einheitliche Gefühlsausdruck, der aus jeder einzelnen Szene spricht, soll nicht durch eine Häufung von Personen verwischt werden. Deshalb sind alle Darstellungen der Franzlegende, und gerade die bedeutendsten, auf ganz wenige Figuren beschränkt. Dasselbe Bestreben nach Vereinfachung ist in den ersten Fresken

der Legende aus dem Leben der Maria in der Arenakapelle zu Padua beibehalten, in den Darstellungen aus dem Leben Christi von der Geburt bis zur Himmelfahrt dagegen werden die einzelnen Bilder figurenreicher, ohne aber deshalb an Klarheit und Uebersichtlichkeit der Komposition zu verlieren. Im Gegenteil, von Szene zu Szene wirken die Darstellungen intensiver auf das Gefühl des Beschauers, das Bedeutungsvolle der einzelnen Momente wird mehr und mehr hervorgehoben, sie gewinnen an dramatischer Gestaltung. Und diese dramatische Gestaltung ist es, die in diesen Fresken aus Christi Leben hier zuerst mit aller Entschiedenheit betont wird und die Arenakapelle vor allen früheren Arbeiten Giottos auszeichnet. Gewiss liegt der Grund dieser Erscheinung auch im Stoffe, denn es dürfte wohl keinen zu künstlerischer Wiedergabe geeigneten Vorwurf geben, dem ein gleich dramatischer Geist innewohnt wie der Geschichte Christi. Bedenkt man aber, dass das gleiche dramatische Empfinden sich auch in den plastischen Arbeiten Giovanni Pisanos geltend macht, so erscheint es doch geboten, sich nicht mit dem Hinweis auf eine durch den Stoff und die Zeitverhältnisse bedingte Verwandtschaft zu begnügen, sondern im einzelnen zu prüfen, inwieweit ein Künstler von dem anderen beeinflusst sein kann. Giovannis Kanzel für S. Andrea in Pistoja war 1301 vollendet; Giotto begann seine Arbeit in der Arenakapelle nicht vor 1305, in welchem Jahre die Kirche geweiht wurde. Dass Giovanni Pisano schon vorher hier gewesen wäre und ein Standbild des Stifters Enrico Scrovegni, das denselben in jugendlichem Alter dargestellt zeigt, geschaffen habe, ist ganz unwahrscheinlich. Giovanni Pisanos authentisches Werk ist die mit seinem Namen bezeichnete Madonna an dem Grabmal des Enrico Scrovegni, und diese gehört architektonisch untrennbar damit zusammen, mag nun das Grabmal selbst ganz von Giovanni allein oder mit Hilfe von Schülern gearbeitet sein. Scrovegni starb 1328, und früher sind auch weder das Grabmal noch die zugehörige Madonna geschaffen worden. Dagegen ist es sehr wohl anzunehmen, dass Giotto in dem von Florenz aus leicht zu erreichenden Pistoja gewesen und die Kanzel des Giovanni Pisano gesehen und studiert hat, speziell wissen wir, dass er in den Jahren 1301 und 1302 in Florenz geweilt hat. Sehen wir also zu, ob sich aus dem Vergleich der Reliefs dieser Kanzel mit den Fresken Giottos in der Arenakapelle Anhaltspunkte für die Annahme einer Entlehnung bieten.

Die Darstellung der Geburt Christi ist sowohl

von Nicola und Giovanni Pisano als auch von Giotto in der Arenakapelle geschaffen worden und eignet sich am besten zur Vergleichung. Die ältere Kunst bildete in Anlehnung an byzantinische Vorbilder diese Szene in der Weise, dass Maria auf ihrem Lager sitzend teilnahmslos dem Beschauer zugewandt ist und dem in der Krippe liegenden Kinde keine Aufmerksamkeit schenkt. So ist diese Episode im Langhaus der Oberkirche von S. Francesco in Assisi von einem Schüler Cimabues dargestellt worden. Nicola Pisano an seiner Kanzel im Baptisterium von Pisa behält dasselbe Schema bei. Aus Maria ist zwar eine Juno geworden, aber auch sie ruht dem Beschauer zugewandt auf ihrem Lager und hat für das in der Felsenhöhle liegende Kind keinen Blick. An dem gleichen Relief der Domkanzel von Siena wendet Maria schon ihre Aufmerksamkeit dem Kinde zu, welches von zwei Frauen gebadet wird, ein Genremotiv, welches auch in der älteren Kunst der Geburtsszene beigegeben wird. Diesen hier angebahnten naturalistischen Zug der mütterlichen Aufmerksamkeit und Sorge für den Neugeborenen hat Giovanni Pisano an der pistojeser Kanzel insofern vertieft, als die Mutter hier zum erstenmal ganz dem in der Krippe liegenden Kinde zugewandt ist und leicht den es bedeckenden Schleier hebt, um es zu betrachten. Dies ist ein Beispiel des bedeutenden von dem Schematischen der früheren Richtung abgewandten, dem Natürlichen und Charakteristischen sich nähernden Fortschrittes, der durch Giovanni Pisano der italienischen Kunst zugeführt wurde. An diese Darstellung der pistojeser Kanzel knüpft Giotto an. Die Mutter hat sich auf ihrem Lager umgewandt und hält mit beiden Händen das Kind, das eine Frau ihr aus der Krippe hinreicht. Ein die mütterliche Sorge noch stärker ausdrückender Zug liebevoller Zärtlichkeit liegt hierin angedeutet. Die an Nicolas sienesischer Kanzel angeschlagene, von Giovanni mit Nachdruck betonte Note wird von Giotto wieder aufgenommen, aber nicht in derselben Weise, sondern gleichsam in einer anderen Tonart weitergeführt. Der Künstler ändert das Motiv, aber der Geist bleibt derselbe. Es ist ersichtlich, dass das von Giovanni Pisano zuerst dominierend betonte Zärtlichkeitsmotiv im Geiste Giottos nachgeklungen hat und in der Geburtsszene der Arenakapelle wieder zum Vorschein kommt.

Einen weiteren Vergleich bietet die Anbetung der Könige. An dem Relief Nicolas im Baptisterium von Pisa verehren kniende Vasallen den neugeborenen, von einem königlichen Weibe gehaltenen Erben der Welt. Die beiden ältesten Könige knien, nur der jüngste steht aufrecht. An seiner sienesischen Domkanzel ist Maria noch mit

Krone und Schleier bekleidet, aber ihr Aussehen ist bürgerlich, und die Attribute der Herrscherin stehen ihr nicht zu Gesicht. Die Szene ist einfacher, herzlicher geworden. Nur der älteste König kniet am Boden und küsst den Fuss Christi, die beiden anderen stehen hinter ihm. An Giovannis pistojeser Kanzel aber kommt zuerst die neue menschliche Auffassung der biblischen Geschichten voll zum Ausdruck. Maria ist die demütige Gottesmagd, die scheu in sich zurückgezogen die Ehre dieses Besuches auf den Sohn auf ihrem Schoss überträgt. Derselben Auffassung begegnen wir auf Giottos Fresko in der Arenakapelle. Bescheiden reicht sie das Kind dem ältesten König zum Fusskusse hin, eine Huldigung, die in der bildenden Kunst zuerst von Nicola Pisano auf seiner sienesischen Kanzel im Anschluss an die Franziskanerpoesie dargestellt wird.[1] Hier auch erscheinen zuerst die beiden Kamele im Reiterzug, die Giotto ebenfalls auf seinem Fresko in der Arenakapelle anbringt, und wie an den Kanzeln von Siena und Pistoja kniet auch bei Giotto nur der älteste König, während die beiden jüngeren stehen. So sehen wir auch bei der Darstellung der Anbetung der Könige deutlich, wie das Beispiel Nicolas und besonders Giovanni Pisanos einmal in Bezug auf die äusseren Motive, dann aber auch in Bezug auf den Geist der Darstellung auf Giotto gewirkt hat. Das, worauf die Franziskanerpoesie hinwies, die Demut und Scheu Marias und ihr mütterlich liebendes Verhältnis zum Kinde, wurde zuerst von Giovanni Pisano, dann erst von Giotto zur Darstellung gebracht.

Die grausige Darstellung des Kindermordes ist in allen Einzelheiten schon von Nicola Pisano an seiner sienesischen Kanzel gebildet worden. Mit grosser Naturwahrheit ist hier die Verzweiflung der Mütter, die Wut der Krieger, die Grausamkeit des Herodes geschildert. Giovanni an der pistojeser Kanzel bildet alles wilder, aufgeregter, ungestümer. Hier ist es die Trauer der Mütter um die gemordeten Lieblinge, die besonders betont wird. Seine Darstellung ist viel lebhafter und ergreifender als die Giottos in der Arenakapelle. Dieser Künstler gibt gleichsam nur einen Ausschnitt der Szene durch Wiedergabe dreier Schergen, das Gefühlsmoment wird ausgedrückt durch einen Chor trauernder zu Herodes flehender Mütter und drei ihr Mitgefühl durch Mienenspiel verratende Männer. Künstlerisch genommen befriedigt Giottos Darstellung weit weniger als die der beiden Pisani, sie ist eine der schwächsten der Kapelle. Der

---

[1] cf. Thode, l. c., p. 431.

zustechende Henker auf Giottos Fresko ist eine Umbildung einer ähnlichen Figur auf der pistojeser Kanzel. Eine besondere Beziehung lässt sich aber abgesehen von unbedeutenden Einzelheiten nicht konstatieren.

Die Kreuzigung Giottos in der Arenakapelle unterscheidet sich von den gleichen Darstellungen des Nicola und Giovanni Pisano in Pisa, Siena und Pistoja in einem wesentlichen Punkte. Während in den drei genannten Darstellungen der Pisani ein Crescendo des Schmerzensausdrucks in der Gruppe der um die ohnmächtige Maria Versammelten und der Bewegung der sich davonmachenden Juden zu verfolgen ist, hat Giotto mit Bedacht der Szene den Ausdruck stillen verhaltenen Schmerzes gegeben, um den feierlichen Moment dieses Sterbens nicht zu stören. Selbst in der Gruppe der um Christi Gewand hadernden Soldaten, die Giotto an Stelle der fliehenden Juden zur Rechten des Kreuzes anbrachte, ist diese Dämpfung der lauten Gefühlsäusserung zu bemerken. Durch nichts wird die Aufmerksamkeit des Beschauers von der Person des Gekreuzigten abgelenkt, die dominierend die Mitte des Bildes beherrscht. Auch die Figur Christi ist im Vergleich zu Giovanni Pisanos gekreuzigtem Christus gemässigt. Der Körper ist langgestreckt und mit der milden Ruhe eines, der ausgerungen, ans Kreuz geheftet, nicht wie bei Giovanni mit dem Ausdruck des krassen Leidens in Antlitz und Haltung. Bei Giotto erscheint im Vergleich zu Giovannis Kreuzigung alles gemildert, ruhiger und geklärter. Giovanni Pisano ergreift durch den in heftiger Bewegung sich äussernden Schmerzensausdruck, Giotto hat den welthistorischen Moment dieses Sterbens, bei dem die Natur selbst den Atem anzuhalten schien, herausgegriffen und dadurch einen noch grösseren Eindruck hervorgerufen als Giovanni. Gerade in dieser Darstellung erweist er sich als durchaus selbständiger und denkender Künstler. Er hat einen Typus des Gekreuzigten geschaffen, der, gleich weit entfernt von dem steif hieratischen Ideal der byzantinischen wie von der allzu menschlich naturalistischen Art des Giovanni Pisano, zwischen dem Göttlichen und Menschlichen die Wage hält und dadurch noch mehr als die reine Schönheitsdarstellung der späteren Blütezeit der Kunst der für unser Gefühl geeignete Ausdruck des Gottmenschen ist.[1] Auch dieser Umschwung in der Auffassung des Gekreuzigten ist sicherlich auf den Einfluss der von Franz von Assisi ausgehenden Bewegung zurückzuführen. Ohne an göttlicher Hoheit und Erhabenheit

[1] cf. Thode, Giotto, p. 128.

zu verlieren, wurden die Gegenstände des Glaubens menschliche Ideale. «Von nun an waren die Legenden nicht bloss dogmatische Gegenstände des Glaubens, sondern, künstlerisch betrachtet, Schauspiele, wo menschliche Gedanken und Gefühle, von der Freude bis zur Verzweiflung Ausdruck fanden.»[1] Auf die Darstellung der Kreuzigung und speziell auf die künstlerische Wiedergabe der Person des Gekreuzigten angewandt, findet das Ideal des Franciscus mehr als in dem Crucifixus Giovanni Pisanos in der Idealfigur Giottos seine adäquate Wiedergabe.

Giottos Jüngstes Gericht erscheint wieder mehr von der gleichen Darstellung Giovanni Pisanos beeinflusst. Obgleich dieser Künstler an der Kanzel von S. Andrea in Pistoja nur über eine Relieftafel zu dieser Darstellung verfügte, kann es keine Frage sein, dass seine zusammengedrängte Komposition grössere Lebendigkeit und dramatisches Empfinden zeigt als das monumentale Wandbild Giottos. Dieser lehnte sich in einzelnen Zügen noch ganz an die byzantinische Art der Darstellung des Jüngsten Gerichtes, wovon ihm ein Beispiel in dem von Padua leicht zu erreichenden Torcello bei Venedig vor Augen stand. Dahin gehört besonders der von Christi Füssen ausgehende zur Hölle leitende Feuerstrom. Die das venite benedicti, ite maledicti illustrierende Handbewegung Christi, die sich auch auf den Reliefs der beiden Pisani findet, ist der älteren Kunst entnommen, Giovanni Pisanos Beispiel aber nachgebildet ist das zu Füssen Christi die Seligen und Verdammten trennende von zwei Engeln gehaltene Kreuz, dessen Form auch bei beiden Künstlern identisch ist. Schon Nicola hatte auf seinen Kanzeln in Pisa und Siena dasselbe Motiv angewandt. Ferner findet sich bei Giotto wie bei Giovanni Pisano Maria an der Spitze der Seligen, die sie Christus zuführt, während sie noch auf Nicolas sienesischer Kanzel als Bittflehende zur Seite Christi ihren Platz hat. Auch Lucifer in menschlicher Gestalt mit Hörnern auf dem Kopfe war bei Giovanni schon vorgebildet, während ihn Nicola mehr als tierisches Ungeheuer darstellte. Im allgemeinen wird man sagen können, dass in Bezug auf dramatisches Empfinden Giovannis Jüngstes Gericht in Pistoja höher steht als das Giottos; dagegen hat dieser nach der Seite des Formalen hin eine freiere Komposition geschaffen und mit dem bis dahin üblichen Schema bis zu einem gewissen Grade gebrochen.

Aus diesen Beispielen geht soviel klar hervor, dass im unmittelbaren Naturstudium Giovanni Pisano Giotto vorangegangen ist.

---

[1] Tikkanen, Der malerische Stil Giottos, p. 2.

Giotto hatte Giovannis Kanzel, wie nach dem im vorhergehenden Dargelegten zweifellos feststeht, mit Aufmerksamkeit studiert und sich Einzelheiten in den Motiven und Bewegungen gemerkt und in seinen Fresken der Arenakapelle verwertet. Diese Anlehnung an Giovanni Pisano erstreckt sich weiter auch auf die Gewandbehandlung Giottos. Die im Gegensatze zu der vorhergehenden Kunst bei ihm wahrzunehmende Vereinfachung in den Gewändern der dargestellten Personen geht wohl auch auf das Beispiel Giovanni Pisanos zurück, der in seiner pistojeser Kanzel das Prinzip der vereinfachten Gewandung zuerst angewandt hat. Allerdings ist dieses auch schon bei Giottos Franzlegende, die ja in den neunziger Jahren des 13. Jahrhunderts entstanden ist, zu bemerken, aber jedenfalls in weniger ausgebildetem und betontem Masse wie in den Arenafresken. Diese vereinfachte, grossflächige Gewandbehandlung war der adäquate äussere Ausdruck für die auf Naturbeobachtung gegründete vereinfachte und verinnerlichte Auffassung der Aufgaben. Wie die Typen der heiligsten Personen eine Umwandlung ins Menschliche erfuhren, so erforderte dasselbe Prinzip eine Veränderung in der Gewandbehandlung in einfache grosse Flächen und natürliche Falten, und gerade in dieser Beziehung ist die Uebereinstimmung zwischen Giotto und Giovanni Pisano eine auffallende. — Noch in einem weiteren Punkte kann die Beeinflussung Giottos von Seiten Giovanni Pisanos konstatiert werden, in der Behandlung der auf seinen Fresken vorkommenden Architekturbildungen. Dies spricht sich schon in der Franzlegende aus, und es ist notwendig, sich bei ihrer Beurteilung an die Tatsache zu erinnern, dass schon von 1284 an Giovanni Pisano als Architekt am Bau der Fassade des Domes von Siena beschäftigt war. So sehen wir auf dem Fresko der Vertreibung der Dämonen aus Arezzo auf den Chor eines gotischen Domes, besonders aber stellt sich die Kirche S. Damiano auf dem Fresko der Beweinung Franz' durch die Nonnen als eine frei nachempfundene und vereinfachte Kopie der Domfassade von Siena nach dem Entwurf Giovanni Pisanos dar, und dasselbe gilt von der Kirche im Hintergrunde einer Darstellung in der Nikolauskapelle der Unterkirche, auf welcher der Heilige den Dank der durch seine Intervention vom Tode Erretteten empfängt. Auf einen Aufenthalt Giottos in Siena scheint mir auch der gotische Bau auf der Darstellung von Franciskus' Traum vom Palaste hinzuweisen.

Haben sich somit wesentliche Anknüpfungspunkte von seiten Giottos an die zeitlich vorangegangenen Arbeiten Giovanni Pisanos er-

geben, so wäre es doch unrichtig, aus diesem Umstand Schlüsse zu ziehen, die den Ruhm Giottos zu verkleinern geeignet wären. Seine Grösse liegt nicht allein in der Gabe der Veranschaulichung des Seelenlebens und in seinem dramatischen Empfinden, Eigenschaften, die er mit dem grossen Bildhauer Giovanni Pisano gemeinsam hat, sondern auch in seiner Fähigkeit, mit wenigen Figuren in vollkommenster Deutlichkeit und zwingender Notwendigkeit den entscheidenden Moment des Vorganges darzustellen. Diese Gabe der Konzentration, die auch den Beschauer bezwingt und ihm anfänglich garnicht zum Bewusstsein kommen lässt, wie primitiv im Grunde genommen Giottos Kunst ist, tritt schon in seiner ersten grösseren Arbeit, der Franzlegende zutage, welche sicher vor der pistojeser Kanzel Giovannis entstanden ist. In der Franzlegende tritt schon Giottos Stil hervor, welcher in der durch die Beobachtung der Natur geförderten Fähigkeit besteht, in der dargestellten Handlung das sie bewegende und bedingende Gefühlsmoment klar und rein zur Anschauung zu bringen. Man kann nicht anders sagen, als dass zwei grosse Künstler erstanden sind, welche beide den unmittelbaren Anschluss an die Natur sich zur Aufgabe gemacht haben, und darin liegt ihre nahe geistige Verwandtschaft. Dem leidenschaftlichen Charakter Giovannis entsprechend, führte ihn das Naturstudium auf die Ausbildung seiner Kunst nach der Seite des Charakteristischen und Dramatischen hin, während die Naturbeobachtung Giotto mehr auf die Wiedergabe der durch das Gefühlsleben bedingten allgemein menschlichen Vorgänge des Seelenlebens hinwies. Die Fälle, in denen sich eine Anlehnung Giottos an die vorangegangenen Arbeiten Giovanni Pisanos nachweisen liess, betrafen doch meistens äusserliche oder kompositionelle Dinge, der Geist aber, der Giottos Arbeiten innewohnt, ist die Betätigung seiner eigensten inneren Begabung, die sich nicht erlernen lässt und angeboren ist. Nur in dieser Weise darf es ausgesprochen werden, dass Giovanni Pisano Giottos Lehrer gewesen ist. Er hat Giotto durch den leidenschaftlichen Naturalismus und das dramatische Empfinden seiner pistojeser Kanzel zur weiteren Ausbildung seiner auf Naturbeobachtung und Verinnerlichung gerichteten Bestrebungen hingewiesen und ihn insofern fruchtbringend beeinflusst; man darf aber nie vergessen, dass Giotto die Begabung dazu von Hause aus mitbrachte und sie schon in den neunziger Jahren in seinen Fresken der Franzlegende betätigte. Die äusseren kompositionellen Entlehnungen kommen dagegen kaum in Betracht. Mit ihnen allein hätte Giotto nichts anfangen können. Wäre er nicht imstande gewesen, aus der

Tiefe seiner eigenen schöpferischen und warm empfindenden Seele zu schöpfen, als deren Offenbarungen uns heute noch seine Werke so tief ergreifen, so hätte er nicht den grossen Einfluss auf seine Zeitgenossen und die ganze italienische Malerei der Renaissance hervorgebracht, deren wesentlichstes Moment in dem Einklang von Empfindung und Erscheinung, von Seele und Natur zu suchen ist. Dadurch, dass er diese Eigenschaften schon in seinen Werken zum Ausdruck brachte, ist er der Begründer der italienischen Renaissancemalerei geworden, von dem ein ununterbrochener, erst mit Raffael endender Strom ausgeht. Giovanni Pisano ist Giotto zeitlich in diesen Bestrebungen vorangegangen und hat ihn in seiner angeborenen Art bestärkt. So wenig aber ein Baccio Bandinelli oder ein Angelo Bronzino durch die Wiedergabe michelangelesker Formen ihr Vorbild erreicht haben, so wenig hätte Giotto, wäre er nicht er selbst gewesen, durch blosse Nachahmung die auch in Giovanni Pisano verkörperten Eigenschaften in seinen Arbeiten zum Ausdruck bringen können.

Vom Jahre 1334 an bis zu seinem am 8. Januar 1337 erfolgten Tode war Giotto am Bau des Glockenturmes von S. Reparata, des Domes von Florenz, beschäftigt. Er hat daselbst den untersten Teil bis zu der ersten Reliefreihe geschaffen, und auf seine Entwürfe gehen auch die in sechseckige Felder eingelassenen Reliefs der unteren Reihe mit der Erschaffung und den Arbeiten der ersten Menschen, den Anfängen des Handwerks und der Wissenschaften, der Schiffahrt, Kriegskunst und Städtegründung, sowie der sieben freien Künste zurück. Ghiberti zufolge hätte Giotto sogar die ersten Reliefs, also die der Erschaffung Adams und Evas, ihrer Arbeiten, des Hirtenlebens Jabals, der Erfindung der Musik, der Schmiedekunst und des Weinbaues mit eigener Hand geschaffen. Jedenfalls gehören aber auch die übrigen seinem Entwurfe an und wurden nach seinem Tode von Andrea Pisano, der bis zum Jahre 1343 dem Bau des Campanile vorstand, zu Ende geführt. Die Reliefs der oberen Reihe des Campanile mit den in viereckige Felder eingelassenen Darstellungen der sieben Tugenden, der sieben Werke der Barmherzigkeit, der sieben Planeten und der Sakramente stammen aus der Zeit Andrea Pisanos und sind nach seinen Entwürfen ausgeführt. Eine derartige Encyklopädie menschlicher Tätigkeit und Wissens, hervorgegangen aus dem scholastischen Bestreben, Glauben und Wissen zu versöhnen und beide in ein und demselben Lehrgebäude unterzubringen, war in grösserem Massstabe zuerst von Giovanni Pisano in den Reliefs des unteren Beckens des

grossen Brunnens von Perugia gebildet worden. Daselbst sind in fünfzig kleinen, immer nur aus einer Figur bestehenden Reliefbildern die zwölf Monate des Jahres mit den zu jedem Monat gehörigen Sternbildern, die sieben freien Künste, Darstellungen aus dem Leben Adams und Simsons, Helden des alten Testamentes und der römischen Geschichte, Szenen aus äsopischen Fabeln und Wappentiere dargestellt. Die einzelnen Figuren, worunter auch einige Reiterbilder, sind mit grosser Lebenswahrheit und in niedrigem Relief ausgeführt und haben augenscheinlich Giotto beeinflusst, bei dessen Campanilereliefs ebenfalls das flache niedrige Relief zu Erzielung einer malerischen Wirkung angewandt erscheint. Von der Bedeutung dieser kleinen Reliefs für die florentinische Plastik und des in ihnen ausgedrückten malerischen Prinzips wird noch anlässlich der Besprechung der Arbeiten Andrea Pisanos die Rede sein. Hier soll nur darauf hingewiesen werden, dass die Idee der Darstellungen sowohl, als die Art der flachen auf Erzielung eines malerischen Effektes berechneten Bearbeitung des Marmors schon am Brunnen von Perugia durch die Reliefs Giovanni Pisanos vorgebildet ist, die Giotto anlässlich seines öfteren Aufenthaltes in Assisi gesehen und studiert haben muss. In diesen kleinen Darstellungen des Brunnens erzielt Giovanni einen durchaus harmonischen, lebensvollen, von allen Uebertreibungen fernbleibenden Eindruck, und er weiss allen einen Stempel der ungesuchten Wahrheit und anspruchslosen Einfachheit aufzudrücken. Giovanni Pisano schuf diese Arbeiten als junger Mensch von etwa 25 Jahren, und sie bilden seine erste grössere selbständige Arbeit, Giottos Reliefs sind das Werk eines Greises, die letzten Arbeiten eines reichen gesegneten Lebens, und in ihnen ist gleichsam das Facit aller Erfahrung gezogen, die Resultate des durch ein langes arbeitsreiches Leben errungenen Wissens niedergelegt. So anspruchslos diese meist aus einer Figur bestehenden Campanilereliefs sich geben, so innerlich, wahr und tief empfunden stellen sie sich dar in der bewundernswerten Kunst der Komposition, der gesetzmässigen harmonischen Raumbildung, in der Würde und dem Ernst im Stofflichen und im Ausdruck. Wenn auch die Ausarbeitung des Marmors der Kunst Andrea Pisanos zu danken ist, so hat doch Giotto die Entwürfe, vielleicht sogar die plastischen Skizzen geschaffen. So sehr sich aber diese Campanilereliefs, und unter diesen besonders die ersten sieben, als reife Arbeiten eines grossen Meisters in der Tiefe und Innerlichkeit ihrer Auffassung von den frühen Erzeugnissen der Kunst eines leidenschaftlich kühnen, aber nicht minder grossen Künstlers unterscheiden, so muss es doch

der historischen Betrachtung der Kunst gegenwärtig bleiben, dass die Anfänge dazu in eben dieser frühen Arbeit Giovanni Pisanos liegen, und dass hier, mehr noch als in den Malereien Giottos, eine Anknüpfung dieses Meisters an Giovanni Pisano ersichtlich ist.

Näher noch als diesem aber stehen einige der Campanilereliefs, und zwar diejenigen der Genesis, den den gleichen Gegenstand behandelnden Reliefs am ersten Pfeiler der Fassade des Domes von Orvieto. Wie später eingehend nachgewiesen werden soll, erkenne ich in diesen orvietanischen Reliefs eine Arbeit des Sienesen Lorenzo Maitani. Derselbe starb im Jahre 1330, seine Reliefs waren also vier Jahre früher vollendet als Giotto die seinen für den florentiner Glockenturm begann, und es ist in Anbetracht der auffallenden Uebereinstimmung nicht anders denkbar, als dass Giotto die Arbeiten des Sienesen in Orvieto gesehen und sich eingeprägt hat. Mit dieser Annahme stimmt auch die Nachricht Vasaris überein, dass Giotto, als er auf Veranlassung Karls von Calabrien nach Neapel an den Hof König Roberts, Karls Vater, berufen wurde, bei dieser Gelegenheit nach Orvieto gekommen sei, um die Arbeiten der hier beschäftigten Künstler zu sehen. Diese Berufung Giottos fand statt im Januar 1330; im Juni desselben Jahres starb Lorenzo Maitani, nachdem er zwanzig Jahre lang dem Bau des Domes vorgestanden und speziell der Errichtung der Fassade sich gewidmet hatte. Zweifellos waren im Januar 1330 die Fassadenreliefs Maitanis fertiggestellt, und dass sie Giottos Aufmerksamkeit in hohem Grade erregt haben, beweisen seine eigenen Genesisdarstellungen für den Campanile, sowohl in der Behandlung des Nackten, als auch in der christusartigen Bildung Gottvaters, die bei Maitani ganz ähnlich ist, aber vorher bei Giotto nie in dieser Weise vorkommt. Die Bedeutung Maitanis und der sienesischen Plastik des 14. Jahrhunderts überhaupt, die bisher immer noch stiefmütterlich behandelt wurde, wird durch diese Erwägung erst in das richtige Licht gerückt. Der Ursprung der Kunst Maitanis aber liegt in der Giovanni Pisanos begründet, dessen Schüler er war. Speziell mögen auch auf ihn die Reliefs des Brunnens von Perugia, woselbst Maitani des öfteren beschäftig war, Eindruck gemacht haben. — So sehen wir Giotto in direkter und indirekter Weise in Bezug auf seine plastische Tätigkeit von Giovanni Pisano beeinflusst werden, und es bedeutet durchaus keine Schmälerung seines Ruhmes, wenn er sich anlässlich der Arbeit an den Reliefs für den Campanile früher gesehener Werke Giovannis und Maitanis erinnert hat. Wie frei und eigenartig er diese Eindrücke verwertete, wird jedem klar werden, der

die Arbeiten der drei Künstler miteinander vergleicht. Durch die Campanilereliefs Giottos und durch die Reliefs Andrea Pisanos an seiner Tür für das florentiner Baptisterium wird die florentinische Plastik in fruchtbringender Weise beeinflusst. Beide Künstler aber führen nur fort, was Giovanni Pisano begonnen hat, und so wird dieser grosse Künstler auch der Ahnherr der florentinischen Plastik, und der von ihm ausgehende Einfluss zum Bindeglied sienesischer und florentinischer Kunstübung.

IV.

DIE SCHULE GIOVANNI PISANOS IN SIENA.

1. LORENZO MAITANI.

Eine der bedeutendsten Erscheinungen der sienesischen Bildhauerschule des 14. Jahrhunderts ist Lorenzo Maitani. Er wurde geboren in Siena um das Jahr 1275 als Sohn eines Vitale di Lorenzo, genannt Matano.[1] Im Jahr 1302 heiratete Lorenzo eine Madonna Niccola. Aus dieser Ehe entsprossen zwei Söhne Antonio und Vitale. Lorenzo hatte einen Bruder namens Ambrogio, der als muratore genannt wird und mit Lorenzo in Perugia tätig war.

Von Lorenzos künstlerischer Tätigkeit vor seiner im Jahre 1310 erfolgten Berufung nach Orvieto wissen wir nichts. In Siena wird er vor dieser Zeit einige Male genannt, und zwar 1290 in einer Steuerliste, 1292 für Zahlung der Miete eines Gartens und 1302 als wohnhaft in der Contrada populi Sci. Petri de Ovile. Vor 1310 muss er von Siena aus schon einige Male in Orvieto gewesen sein, wie aus der Urkunde vom 16. September 1310, womit er zum Capomaestro des Domes von Orvieto ernannt wird, zu entnehmen ist.[2] Er war bereits «multocties requisitus» und hatte den Dom, der einzustürzen drohte, wiederhergestellt und weitergeführt. Er wird nun als Capomaestro angestellt mit einem Jahresgehalt von 12 Goldgulden und einer Gratifikation von weiteren drei Goldgulden beim jedesmaligen

---

[1] Milanesi, Documenti per la storia dell' arte senese I, p. 173.
[2] s. Dok. 25 bei Milanesi, l. c. I, p. 172.

Amtsantritt eines neuen Camarlingo, d. h. Verwalters und Auszahlers der für den Dombau eingehenden Gelder, ein Amt, dessen Inhaber alle sechs Monate wechselten. Ferner ward ihm gestattet, Waffen zu tragen, und das Bürgerrecht ward ihm und seiner Familie verliehen. Ausserdem wurde ihm Befreiung von allen Abgaben für die Dauer von 15 Jahren zugesichert und ihm ausdrücklich das Recht zugesprochen, soviele Schüler als er wollte auf Kosten der Domverwaltung heranzuziehen. Im Jahre 1317 wurde Lorenzo von dem Rate von Perugia nach dieser Stadt berufen «ad examinandum et videndum conductus fontis». Daselbst war das Wasser des grossen Brunnens ausgeblieben, und Lorenzo sollte dem abhelfen. Es finden sich Zahlungen an Lorenzo und seinen Bruder Ambrogio im Oktober und Dezember 1317. Im Dezember desselben Jahres beschliesst der Rat von Perugia, dass Zahlungen zu leisten seien «eisdem Magistris Laurentio et Ambrosio usque ad complementum et expeditionem operis». Am 8. Juli 1320 wird Lorenzo «superstes operis vene et aquaductus» genannt, und in dieser Eigenschaft war er mit seinem Bruder Ambrogio in Perugia tätig bis zum 15. September 1322. Am 10. November desselben Jahres wird Ambrogio allein «superstes operis conductus platee» genannt, und von diesem Monat datiert auch die am zweiten Becken des Brunnens angebrachte Inschrift über die Wiederkehr des Wassers. Lorenzo kam noch einmal zu einem kurzen Aufenthalt im Jahre 1325 nach Perugia; vom 16. November 1325 datiert ein Beschluss des Rates «quod magister Laurentius magistri Matani generalis superstes omnium operum dicti comunis accedat ad videndum et examinandum castra et loca et fortilitias comitatus porte sancte Susanne».[1] Im Februar 1322 wurde er nach seiner Vaterstadt Siena berufen, um mit vier anderen Meistern ein Gutachten über die Fortsetzung des Dombaues abzugeben. Nach Orvieto zurückgekehrt, hatte er jedenfalls Schwierigkeiten in Betreff der Bezahlung des ihm zugesagten Geldes, denn vom 13. März 1322 findet sich eine Eingabe im Archivio del Comune, worin angegeben wird «servivit dicto operi pro longa tempora, nec podere nec salarium sibi primo promissum habuit». Die Angelegenheit wird vier Vertrauensmännern (boni homines) übergeben, die einen Monat später, am 12. April 1322 beschliessen, dass ihm alles Zugesagte geleistet werde und dazu — damit er keinen Grund habe, von Orvieto wegzugehen — auf zehn Jahre hinaus je 30 Scheffel Getreide. Ein weiteres Dokument vom 10. Dezember 1325 enthält seine

[1] cf. Giornale di Erudizione Artistica 1873, Vol. II, p. 58 ff.

Eingabe um Erneuerung seiner Bezahlung und der Privilegien, die ihm im Jahre 1310 auf 15 Jahre gewährt worden waren.[1]

Seine Haupttätigkeit und seinen bleibenden Wohnsitz fand Lorenzo in Orvieto. Hier blieb er bis zu seinem im Juni 1330 erfolgten Tode, und sein Name ist für immer mit dem Dombau dieser Stadt verbunden. Die Gründung des Domes geht zurück auf das Wunder von Bolsena, einer kleinen Ortschaft in der Nähe von Orvieto. Es ist bekannt, dass im Jahre 1263 ein Priester, der das Dogma der Transsubstantiation anzweifelte, beim Messopfer die Hostie bluten sah, und dass das «Corporale» von den Blutstropfen befleckt wurde. Urban IV., der sich damals in Orvieto befand, schenkte das heilige Tuch der Kathedrale von Orvieto, und um es würdiger aufzubewahren, beschloss der fromme Eifer den Bau einer neuen Domkirche. Am 13. November 1290 weihte Nikolaus IV. mit grosser Feierlichkeit die schon früher gelegten Fundamente, und im Jahre 1297 konnte Bonifatius VIII. bereits in der neuen Kirche das Hochamt halten.[2] Es ist jedoch nicht wahrscheinlich, dass der Entwurf für den Bau der Kirche von Maitani herrührt. Vieles weist darauf hin, dass er erst nach Orvieto kam, als die Kirche schon im Bau begriffen war. Besonders ist dies aus den Worten der Anstellungsurkunde vom 16. September 1310 zu entnehmen, worin es heisst, dass Maitani nach Orvieto kam «ad reparandam ipsam fabricam, que quasi minabatur ruinam». Ferner muss sein Rat schon früher in Anspruch genommen worden sein, was aus den Worten «pro parte comunis Urbevetani multocties requisitus» hervorgeht. Worin diese frühere Arbeit bestand, erklären die Worte desselben Dokumentes «quod expertus fuit et est in speronibus tecto et pariete pulcritudine figuratis» das heisst, er stützte die Mauern und das Dach durch Strebepfeiler und Bogen und entwarf den Plan für die Fassade, die noch nicht begonnen war. Was aber seiner wartete ergibt sich aus den folgenden Worten derselben Urkunde «que paries debet fieri ex parte anteriori», die Errichtung der bewundernswerten Fassade, die seinen |Namen unsterblich machen sollte.

Von wem aber rührt der erste Entwurf der neuen Kirche her, und wer leitete den Beginn des Baues? Von Fra Benvegnate, dem technischen Leiter der Wasserleitung für den grossen Brunnen von Perugia wissen wir, dass er im Jahre 1295 Operarius ecclesie Sancte

---

[1] Vgl. Milanesi, Documenti per la storia dell' arte senese I, Doc. 36—38.
[2] Fumi, Il Duomo d'Orvieto, Roma 1891, p. 6.

Marie war «sicut fuit antea», wie es in der Bestallungsurkunde heisst, und am 11. März 1300 wird er wieder als Leiter des Baues gewählt.[1] Er wurde dann von Maitani abgelöst. Dem Fra Benvegnate gehören also die Konstruktionen an, wegen deren Maitani vor 1310 des öfteren herbeigerufen wurde, und die er dann durch Strebewerk verstärkte. Wer aber war der Künstler, der vor Fra Benvegnate den Bau leitete? Ihm müssen wir die Ehre zuerkennen, den Plan des Domes von Orvieto entworfen zu haben. Fumi hat es sehr wahrscheinlich gemacht, dass dieser Künstler niemand anders war als Arnolfo di Cambio. Der Dom von Orvieto wurde infolge von Schwierigkeiten, welche die Priesterschaft zweier älterer Kirchen, die dem Dombau weichen mussten, machte, erst Anfang der achtziger Jahre begonnen. Dies geht aus einem Dokument vom 22. Juni 1284[2] hervor, worin es heisst: Cum venerabilis pater dom. Franciscus Dei gratia episcopus et dom. Ugolinus archipresbiter etc. intenderent ad honorem Dei et beate Virginis Marie novam aedificare ecclesiam, sicut diutius est tractatum etc. Es war also schon lange die Rede davon. Nun wissen wir, dass Arnolfo di Cambio noch im Februar des Jahres 1281 am grossen Brunnen in Perugia beschäftigt war, und im Jahre 1282 hatte er bereits, wie inschriftlich beglaubigt ist, das Grabmal des im Jahre 1280 verstorbenen Kardinals de Braye in S. Domenico in Orvieto fertiggestellt, sodass er also unmittelbar nach Beendigung der Arbeiten am Brunnen von Perugia nach Orvieto gekommen sein muss. Was liegt nun näher, als dass dieser Künstler, der schon viele Proben seiner Vielseitigkeit gegeben hatte, in dieser Zeit auch den ersten Entwurf der Kirche geliefert hat, besonders da in jener Zeit die Auswahl der Meister, die einen so gross gedachten Plan entwerfen konnten, den einen Giovanni Pisano ausgenommen, nicht gross war? Und von diesem wissen wir, dass er vom Jahre 1278 an am Bau des Camposanto in Pisa beschäftigt war. Ja, es sind Anzeichen vorhanden, welche darauf schliessen lassen, dass nicht nur der erste Entwurf der Kirche, sondern auch der Fassade und eines Teiles der berühmten, die Eingangspfeiler schmückenden Reliefs von Arnolfos Hand geschaffen ist. Es befinden sich nämlich in dem Museum der Opera del Duomo in Orvieto zwei Entwürfe für die Fassade. Der eine ist sicher von Lorenzo Maitani und wird zuerst im Inventar von 1356, also nicht lange nach Maitanis Tode, als von der Hand dieses Künstlers her-

---

[1] cf. Fumi l. c., p. 177, Doc. VIII und IX.
[2] Fumi, l. c. Doc. I, p. 175.

rührend erwähnt. Der andere fand sich erst im Jahre 1383 bei einem der am Dombau beschäftigten Meister. Der Hauptunterschied der beiden ist, dass der eine nur über der Mitte der Fassade einen dreieckigen Aufbau hat, der, wie der Entwurf deutlich erkennen lässt, mit einem Mosaik der Krönung Marias zu schmücken beabsichtigt war, und der auch sonst bis auf alle Details sorgfältig durchgeführt ist, der andere auf Maitani zurückgehende dagegen auch über den Seitenschiffen dieselbe dreieckige Erhöhung zeigt wie über dem Dach des Hauptschiffes, ebenso wie es auch am Dom von Orvieto heute zu sehen ist. Die am ersten Entwurf etwas gedrückten Portale sind beim zweiten breiter geworden, die dort über den Seitengängen sich hoch erhebenden Fialen sind auf Maitanis Entwurf niedriger und haben einer über der durchlaufenden Galerie der Seitenschiffe aufgebauten Scheinarchitektur Platz gemacht. Der Maitani zugeschriebene Entwurf ist, wie ein Vergleich mit dem anderen ergibt, später entstanden und entwirft nur in grossen Zügen die Hauptlinien des Baues, während der ältere Plan alle Details mit der grössten Genauigkeit angibt, so die Verzierungen der Säulen der Portale und, was besonders interessant ist, am links vom Hauptportal befindlichen Pfeiler den deutlich erkennbaren Entwurf für die Skulpturen der Propheten. Die Veränderungen, die der Zeichner des zweiten Planes vornahm, zeugen von dem feinen Empfinden dieses Künstlers. Im ersten Entwurf wird das Nordisch-Gotische im Aufsteigen der Türme zu beiden Seiten des Mittelschiffes und an den Ecken der Seitenschiffe sowie in den Fialen über den Portalen der Seitenschiffe betont, bei Maitanis Entwurf erhielt die horizontale Linie die Herrschaft, und das Gotische wird mit dem die horizontale Linie liebenden alttoskanischen Stil (S. Miniato) vermählt. Im ersten Entwurf ragen die dreieckigen Aufsätze über den Seitentüren über die durchlaufende horizontale Galerie unter der Rose und durchschneiden sie; in dem Maitanis erreichen sie nicht einmal deren unteren Anfang, und infolge dessen tritt die horizontale Galerie mehr hervor und beherrscht den ganzen Bau.

Maitani kam im Jahr 1310 nach Orvieto, und es begannen die Arbeiten an der Fassade. Leider sind im Archivio dell' Opera die Ausgabebücher für die Zeit vor 1321 nicht mehr vorhanden. Dennoch wurden in dieser Zeit Anordnungen in Betreff des Marmortransportes getroffen.[1] In einem Dokument vom 11. Juni 1310 wird

[1] Fumi, l. c., p. 27.

die Erlaubnis für die Karrenführer von Viterbo nachgesucht, Marmor nach Orvieto bringen zu dürfen «cum dicto operi necessarium sit facere aportari marmora de cantrada Montispisi et a civitate ortana et aliis contratis pro hedificandis in pariete anteriori dicte ecclesie». Vom Jahre 1321 an werden beständige Zuführungen von Marmor gemeldet. Maitani liess denselben von Siena, von Carrara, von Montepisi, von Albano und von Rom kommen. Ueberall waren Künstler für ihn beschäftigt. Es ist anzunehmen, dass die Skulpturen der Fassade nicht vor das Jahr 1321 fallen, da der Marmor für die Portale laut Dokumenten erst 1321 ankam. Eine grosse Quantität dieses Materials kam von Rom und den benachbarten Ortschaften. Von den Meistern, die «in districtu Urbis in contrata Castri Galere ad inveniendum et laborandum marmora» beschäftigt sind, werden genannt Ciolo di Maestro Tommaso d'Amelia, Petruccio di Ciolo di Amelia, Tino di Pietro, Bartuccio Rustichelli, Stefanuccio di Guido, Bonfiglio Bonaccini. Ferner arbeiteten verschiedene Künstler in Albano, ausser Ciolo waren hier Corso Dominici, Petricciolo di Ciolo, Giovagnolo da Gubbio, Ciuccio d'Assisi, Pietro Terracane, Nicola da Firenze, Ceccarello d'Assisi, Ciolo di Manuello beschäftigt. Was sie arbeiten, ist nicht gesagt, immer heisst es ad «inveniendum et laborandum marmora». Für die Zeit von 1322 bis 1325 fehlen wieder die Ausgabebücher im Archiv der Domverwaltrng. Vom 26. Oktober 1325 wird eine Zahlung erwähnt an Rainaldo di Egubio «ad murandum in pariete anteriori».[1] Nach dem Jahre 1330, in welchem Maitani starb, ist in den Dokumenten keine Rede mehr von der Fassade.

Auf Lorenzo folgten sein Sohn Vitale zusammen mit Nicola und Meo da Siena als Leiter des Baues. Aber bis zum Jahre 1337, in welchem Giovanni di Agostino und Meo Nuti von Siena Capomaestri sind, sind keine Erwähnungen über die Fassade vorhanden. Immer noch handelt es sich um Arbeiten zum Schmuck der Portale. Aber man war in dieser Zeit auch schon bis zu den Türmen und dem Laufgang gekommen.[2] Als Andrea Pisano im Jahre 1347 Capomaestro wurde, war man bereits am Laufgang angelangt, und während Matteo di Ugolino den Bau leitete, wurde 1354 die grosse Fensterrose angefangen. Man erwarb dafür in Rom für 35 Goldgulden einen grossen Marmorblock vom Tempel des kapitolinischen Jupiter. Zur Zeit des Orcagna (1359—1360) arbeitete Morico Petruccioni an der

---

[1] Fumi, l. c., p. 48.
[2] cf. Fumi, l. c., Doc. 82, p. 51.

Fassade, aber man war damals schon in der Höhe «in altum» angelangt, woselbst schon seit dem Juli 1339 gearbeitet wurde.[1]

Lorenzo Maitani war also — das kann mit Sicherheit ausgesprochen werden — nicht der Schöpfer und erste Leiter des Domes von Orvieto. Vor ihm hatten bereits andere Künstler gearbeitet. Della Valle[2] hatte noch Gelegenheit, in heute nicht mehr auffindbaren Dokumenten die Namen Fra Guglielmo d'Agnolo, Ramo di Paganello, Jacomo di Cosma, Orlando da Como, Guido da Como, Martino da Como, Gino da Siena unter den im Jahre 1293 am Dombau beschäftigten Künstlern zu lesen, ohne dass es jedoch möglich wäre, ihnen eine bestimmte Arbeit zuzuweisen. Von Arnolfo wissen wir ebenfalls, dass er schon nach Beendigung seiner Tätigkeit am Brunnen in Perugia in Orvieto beschäftigt war, und es ist sehr wahrscheinlich, dass er auch den in der Domopera aufbewahrten älteren Entwurf der Fassade angefertigt hat. Auf diesem Entwurf nun sehen wir an dem links vom Haupteingang befindlichen Pfeiler deutlich die Skulpturen vorgezeichnet, die bei der Ausführung an diese Stelle kamen. Es sind die Skulpturen des Prophetenpfeilers. Deutlich erkennbar sind die den Stammbaum Christi bildenden in der Mitte der Darstellungen befindlichen Königsgestalten, und ebenso die kreisförmige Anordnung des Rankenwerks für die zu den Seiten dieser Ahnenfiguren befindlichen Darstellungen. Mit einem Worte: es sind an dem zweiten Pfeiler in dem ersten Plane dieselben Skulpturen angegeben, wie sie heute noch an dieser Stelle zu sehen sind. Nun ist durch die Dokumente erwiesen, dass namhafte Künstler wie Arnolfo, Fra Guglielmo, Jacopo Cosma, Ramo di Paganello u. a. vor Maitani am Dombau von Orvieto beschäftigt gewesen sind, speziell werden ihre Namen im Jahre 1293 erwähnt. Was liegt nun näher in Anbetracht dieser Tatsache und des Umstandes, dass die Skulpturen des Prophetenpfeilers auf dem ältesten Fassadenentwurf schon an Ort und Stelle sich befinden, was liegt näher als die Annahme, dass die Skulpturen dieses Pfeilers bei Maitanis Ankunft entweder schon in den Pfeiler eingesetzt, oder doch fertiggestellt waren, so dass Maitani bei den Veränderungen, die er vornahm, mit diesen Skulpturen als gegebenem Faktor rechnen musste? Wer die beiden Fassadenentwürfe im Dommuseum in Orvieto miteinander und mit dem Monumente selbst vergleicht, wird kaum zu einem anderen Schlusse kommen

---

[1] cf. Fumi, l. c., Doc. 125 und 126, p. 57.
[2] Storia del Duomo d'Orvieto, Roma 1791.

können. In der Tat wird diese Annahme auch durch ein Dokument bestätigt. Es ist wichtig genug, um es hier im Wortlaut wiederzugeben. Es handelt sich um eine vom 7. Juli 1307 erlassene Verfügung des Magistrates von Orvieto, und lautet:

. . . . Quod cum infra muros nove Ecclesie dicte B. V. M. de Urbevetere multa mala fiant et verba enormia dicantur ibidem propter ludum taxillorum, quod ibi fit omnibus diebus continuis et festivis per juvenes et homines male dispositos . . . . . nulla persona a XII annis supra ludat infra muros dicte nove Ecclesie ad aliquem ludum taxillorum, nec ad lupinettos, nec ad guelfam, nec proiciat lapides magnos vel parvos, nec proiciat cum balista, nec cum archu palloctas, cum propter proiectiones, que fiunt cum balistis et archu multe figure et opere fenestrarum et portarum dicte Ecclesie sint devastate et fracte, et qui contrafecerit solvat quolibet vice XX sol. den. cur.[1]

Die heranwachsende Jugend Orvietos hatte sich damit vergnügt, durch Steinwürfe und Schüsse mit dem Bogen «multe figure et opere fenestrarum et portarum» zu beschädigen. Im Jahre 1307, also drei Jahre vor Maitanis Ankunft, konnte aber nur der untere Teil der Fassade angefangen worden sein, so dass die opere e figure nur die Skulpturen zu den Seiten der Portale und Fenster — es sind damit die über den kleinen Seitenportalen befindlichen Fenster gemeint — nur die berühmten Pfeilerskulpturen bedeuten können. Opere bedeutet in der Sprache der Zeit die Verzierungen, die sich an den gewundenen Säulen der Portale befinden, und figure die heiligen Geschichten, die Heiligen und Propheten, die wir an den Pfeilern wahrnehmen.[2] Ausserdem wird — wie mir scheint — in dem Dokumente auch der Ort angegeben, wo sich diese durch Steinwürfe und Bogenschüsse beschädigten Skulpturen befanden. Es heisst figure et opere fenestrarum et portarum. Zwischen den Portalen und den genannten Fenstern befinden sich aber gerade die Skulpturen, welche den primitivsten Eindruck machen, und wovon die des Propheten-pfeilers schon auf dem ersten Fassadenentwurf an Ort und Stelle zu sehen sind. Ein Blick auf die Fassadenskulpturen des Domes von Orvieto zeigt, dass die zu beiden Seiten des Hauptportals befindlichen die ältesten sind, und es kann mit Fug und Recht angenommen werden, dass wenigstens die Skulpturen des Prophetenpfeilers vor Maitanis Ankunft, d. h. vor 1310 fertiggestellt und an Ort und Stelle

[1] Fumi, l. c., Doc. II, p. 213.
[2] Fumi, l. c., p. 92.

Zweiter Fassadenpfeiler des Domes von Orvieto.
(Phot. Anderson).

waren. So hat man wenigstens für den Prophetenpfeiler einen festen zeitlichen Anhalt. Er ist vor 1307 entstanden, denn nur auf die zu den Seiten des Hauptportales befindlichen Skulpturen kann sich das mitgeteilte Dokument vom 7. Juli 1307 beziehen.

Fumi macht darauf aufmerksam, dass nach Beendigung der Arbeiten für den Brunnen in Perugia auch Rosso, der Verfertiger des obersten Bronzebeckens und der Nymphengruppe am Brunnen von Perugia, am Dome von Orvieto tätig war. Sein Name befindet sich unter einem von ihm hergestellten Bronzerelief mit Christus und den Aposteln am Architrav der südlichen Seitentür. Arnolfo und Rosso sind also jedenfalls zusammen nach Orvieto zum Zwecke von Arbeiten am Dombau berufen worden. Während Arnolfos Anwesenheit sollte dem im Jahre 1280 verstorbenen Kardinal de Braye ein Grabmal errichtet werden. Er als der bedeutendste der anwesenden Künstler wurde zur Errichtung des Grabmals bestimmt. Im Jahre 1284 ist Arnolfo schon in Rom, wo das Tabernakel in S. Cecilia in diesem Jahre von ihm gefertigt wurde. Es ist also dokumentarisch erwiesen, dass zwei bedeutende Künstler vor 1290, in welchem Jahre Papst Nikolaus IV. die lange vorher gelegten Fundamente weihte, für den Dombau in Orvieto beschäftigt waren. Ferner wissen wir aus urkundlicher Quelle, dass im Jahre 1293 — wahrscheinlich aber schon früher — Fra Guglielmo und Ramo di Paganello, beide Schüler Nicola Pisanos, ferner Jacopo Cosma, Orlando, Guido und Martino da Como sowie Gino da Siena für den Dombau in Orvieto beschäftigt waren. Nun zeigen die Skulpturen der beiden rechts und links vom Haupteingang befindlichen Pfeiler mit den Darstellungen der Propheten und der Geschichte Christi einen wesentlich von den Pisani beeinflussten Stil, und zwar der Prophetenpfeiler die Hand eines Künstlers aus der Richtung und Zeit Nicolas, während der Pfeiler mit der Geschichte Christi nicht vor der pistojeser Kanzel Giovanni Pisanos entstanden sein kann. Sehen wir uns nun unter den genannten Künstlern um, so kämen für den Prophetenpfeiler in Betracht Arnolfo, Fra Guglielmo und Ramo di Paganello.

Von diesen scheidet sofort Fra Guglielmo aus. Die Figuren seiner Kanzel in S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja und seiner Reliefs an der Arca des hl. Dominikus, welche ich ebenfalls für ein Werk seines Meissels halte, sind sowohl in den Typen wie in der Gewandung von denen des Prophetenpfeilers verschieden. Die Köpfe der Figuren des Fra Guglielmo, namentlich an der Kanzel von Pistoja, sind noch ganz von der Antike beeinflusst. Sie verraten eine Nachahmung der Typen

Nicola Pisanos, aber in roher und schematischer Ausführung, dagegen sind die Köpfe am Prophetenpfeiler durchaus naturalistisch gehalten und zeigen keine Spur einer Nachahmung der Antike. Die Bart- und Haupthaare der Figuren Fra Guglielmos sind als Ganzes behandelt und gelockt, diejenigen der Figuren des Prophetenpfeilers lang in einzelnen Strähnen herabfallend. Der Faltenwurf der Gewänder bei Fra Guglielmo ist der Antike entsprechend in grossen Zügen und ohne Aengstlichkeit angeordnet, während am Portalpfeiler von Orvieto die mehr nordisch knitterige Art der Gewandbildung angewandt erscheint. Ist somit die Mitarbeit Fra Guglielmos ausgeschlossen, so bleiben von den in Orvieto beschäftigten Zeitgenossen und Schülern Nicola Pisanos noch Arnolfo di Cambio und Ramo di Paganello übrig. Sichere Werke des Erstgenannten sind das 1282 entstandene Grabmonument des Kardinals de Braye in S. Domenico in Orvieto und die 1284 und 1285 errichteten Tabernakel in S. Cecilia und S. Paolo fuori le mura in Rom. Ein Vergleich ist möglich, da sowohl am Grabmal des Kardinals als auch an den Tabernakeln Einzelfiguren in Nischen angebracht sind. Da ist es denn in der Tat überraschend, welche Analogien sich bei aufmerksamem Vergleichen herausstellen. Zunächst fällt bei den Nischenfiguren Arnolfos am Grabmal des Kardinals und an den Tabernakeln das Gezwungene im Ausdruck und der Stellung auf, «seine Figuren stehen, als fühlten sie Nischen um und über sich; sie haben bei würdiger Gemessenheit und Lieblichkeit im Ausdruck doch etwas Unfreies». Diese treffenden Werke des «Cicerone» sind auch auf die Figuren des Prophetenpfeilers, wenigstens auf die Einzelfiguren des unteren Teiles, anzuwenden. Etwas Unsicheres und Schwankendes im Gehen und Stehen, eine eigentümliche Gebundenheit in den Bewegungen ist ihnen mit den Eckfiguren am Grabmal de Braye und an den römischen Tabernakeln gemeinsam. Sodann stimmen die Proportionen der Körper: kurze gedrungene Gestalten mit verhältnismässig zu grossen Köpfen, hochgezogene Schultern und zu kurzer Hals. Ganz besonders ersichtlich sind diese den Orvietaner Prophetenfiguren charakteristischen Eigentümlichkeiten an dem Petrus und Paulus des Tabernakels von S. Paolo in Rom. Die Köpfe haben dieselbe Schädelform, die breite Stirn, die kleinen auseinanderstehenden Augen, die breite Nase, den Mund mit den nach unten gezogenen Winkeln. Evident ist die Uebereinstimmung in der Behandlung des Haupt- und Barthaares. An den beiden Apostelköpfen des römischen Tabernakels sind beide Arten vertreten, wie der Künstler Haupt- und Barthaar zu geben liebt. Entweder wie bei Paulus und

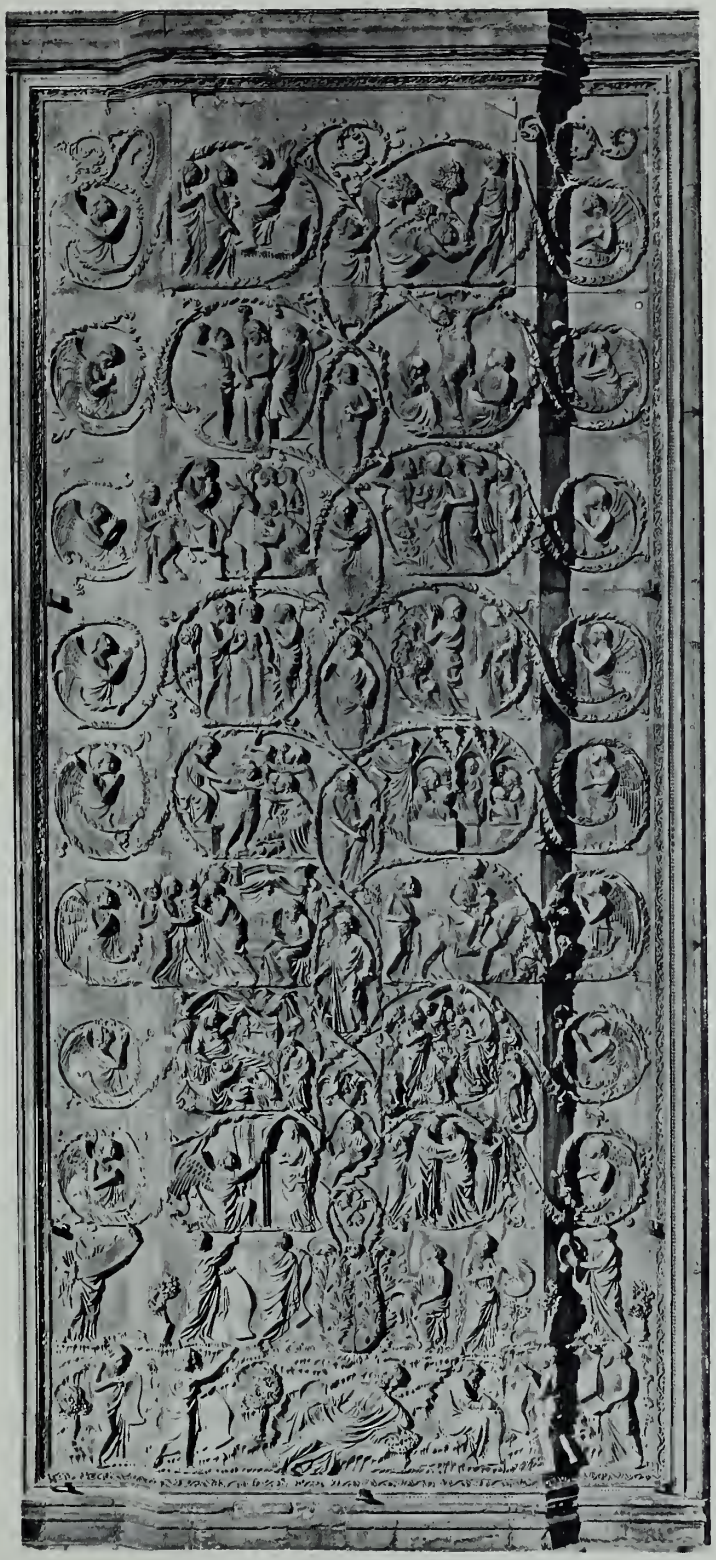
einer Anzahl Propheten in zottigen Strähnen lang herabhängend, oder wie bei Petrus und einigen auf der linken Seite des Portalpfeilers von Orvieto befindlichen Propheten kürzer gehalten und gelockt. Die Gewandbehandlung vollends, die an den Schultern hart und fest angezogenen Mäntel, die steife und parallele Art der Faltengebung am unteren Ende, alles das lässt es fast mit Sicherheit behaupten, dass ein Teil der Orvietaner Prophetenfiguren von Arnolfo geschaffen worden ist. Ein Teil! Denn hier erhebt sich eine neue Schwierigkeit: der Prophetenpfeiler ist nicht von einer Hand gearbeitet. Die beiden unteren Reihen von Prophetenfiguren zu beiden Seiten des schlafenden Abraham und des offenen Sarkophags mit dem Gerippe, sowie die nächstfolgende Reihe der Darstellungen zu beiden Seiten des Königs David weisen dieselben Stileigentümlichkeiten auf, wie sie an Arnolfos Arbeiten in Orvieto und Rom zu entdecken sind, und sind augenscheinlich von seiner Hand gearbeitet. Dagegen sind die Königsfiguren des Stammbaumes Christi und die rechts davon befindlichen Reliefs, sowie die oberen Darstellungen der linken Seite von einem anderen Künstler und nach einem anderen Prinzip geschaffen. Das spricht sich besonders in der Gewandbildung aus; es sind dünne leinenartige Stoffe, die sich wie feucht an die Glieder anlegen und dieselben in voller Form hervortreten lassen, im Gegensatz zu den wolligen faltenreichen und die Konturen des Körpers verhüllenden Gewändern der unteren Reliefs. Die Falten sind bei dem zweiten Meister dünn und fein, wie es eben ein feuchter Leinenstoff vermag, bei Arnolfo grob und röhrenartig. Auch in den Gesichtszügen ist ein grosser Unterschied erkennbar. Das Charakteristische im Ausdruck ist besonders betont, die Runzeln des Gesichtes, die einzelnen Haare mit grosser Feinheit und Schärfe angegeben. Der Künstler, der diese Reliefs geschaffen, hat jenseits der Alpen Studien gemacht und vieles des hier Gesehenen in sich aufgenommen. Das tritt besonders deutlich hervor bei den den Stammbaum Christi bildenden Königsfiguren. Sie weisen, soweit sie nicht in späterer Zeit erneuert wurden, mit Bestimmtheit darauf hin, dass der Künstler, der sie geschaffen, in Frankreich gewesen ist und die Bildwerke der gotischen Periode in Chartres, Paris, Amiens, Bourges und Reims gesehen hat. Diese Königsfiguren sind die Ebenbilder französischer Portal- und Fassadenskulpturen, speziell wie solche an den Kathedralen von Paris, Amiens und Reims zu sehen sind. Hier ist nun wirklich einmal französischer Einfluss zu gewahren![1]

[1] Herrn Reymond passierte das Missgeschick, ihn gerade hier nicht zu bemerken!

Es fragt sich nur, wer der Künstler gewesen sein kann, der französische Kunstwerke gesehen und erwiesenermassen nach einem Aufenthalt jenseits der Alpen in Italien gearbeitet hat. Hier kann gar keine andere Persönlichkeit in Frage kommen als Ramo di Paganello. Es ist ein geborener Sienese und Sohn eines Paganello di Giovanni «magister lapidum», der 1239 beim Bau einer Strasse erwähnt wird. Von Ramo wissen wir, dass er aus Siena verbannt und in contumaciam verurteilt war «quod debuit jacere cum quadam muliere», aber mittelst Staatsbeschlusses vom 20. November 1281 die Erlaubnis erhielt, nach Siena zurückzukehren, wo man sich seiner Dienste als Bildhauer bei der Ausschmückung des Domes bedienen wollte.[1] Im Jahre 1282 ist er in Siena nachweisbar, und vom 25. November 1288 datiert der Beschluss des Grossen Rates von Siena «quod operarius Opere sancte Marie pro Comuni Senarum teneatur et debeat assignare dicto magistro et fratribus et pronepotibus suis quoddam bonum pulcrum ac nobile laborerium pro Comuni Senarum in dicto Opere sancte Marie».[2] Worin dieses gute, schöne und edle Werk bestand, welches Ramo di Paganello mit seinen Brüdern und Neffen für den Dom von Siena schaffen sollte, ist nicht bekannt. Jedenfalls ist es keine Arbeit für die Domfassade von Siena gewesen, die im Jahre 1284 unter Leitung Giovanni Pisanos in Angriff genommen wurde. Das geht aus den weiteren Worten des letztgenannten Dokumentes hervor, worin es heisst «dummodo non intromittant se in opere magistri Johannis olim Nicchole, salvo quod si dictus magister Johannes vellet quod dictus magister Ramus, fratres et nepotes laborarent secum in suo opere». Wie sehr der Künstler von seinen Zeitgenossen geschätzt war, lassen die Worte des Beschlusses vom 20. November 1281 erkennen «est de bonis intalliatoribus et sculptoribus et subtilioribus de mundo qui inveniri possit», und auch über seinen Aufenthalt während seiner Verbannung aus Siena geben sie Aufschluss, nämlich er kam «de partibus ultramontanis», von jenseits der Alpen. Wohin aber konnte ein Bildhauer der damaligen Zeit behufs Ausbildung und Ausübung seiner Kunst sich hinwenden ausser nach Frankreich, wo um die Mitte des 13. Jahrhunderts die grossen Dome von Paris, Reims, Amiens, Bourges u. a. im Bau begriffen waren? Im Jahre 1293 war der Künstler am Dombau von Orvieto beschäftigt, wie aus einer noch von Della Valle gesehenen und wieder-

---

[1] cf. Milanesi l. c. I, Doc. 14, p. 157.
[2] Milanesi l. c. III, Doc. I, p. 273.



Dritter Fassadenpfeiler des Domes von Orvieto.
(Phot. Anderson).

gegebenen Notiz zu entnehmen ist.[1] Die Bezahlung von 10 soldi pro Tag lässt darauf schliessen, dass er eine bedeutende Arbeit auszuführen hatte; Nicola Pisano erhielt für die pisaner Kanzel nur 8 soldi täglich. Es erscheint aus allen diesen Gründen höchst wahrscheinlich, dass Ramo di Paganello den oberen Teil des Prophetenpfeilers nach Arnolfos Weggang von Orvieto — er ist bereits 1284 in Rom, und sein Aufenthalt in Orvieto fand von 1281 bis 1284 statt — fertiggestellt hat. Dass gleichzeitig die anderen im Jahre 1293 erwähnten Künstler, Gino da Siena, Guido, Orlando und Martino da Como ebenfalls an den Skulpturen unter Ramos Leitung gearbeitet haben, erscheint wahrscheinlich und erklärt die Ungleichheiten in der Ausführung der einzelnen Platten.

Der dritte Fassadenpfeiler zur Rechten des Hauptportales mit den Darstellungen aus dem Leben Christi ist ebenfalls nicht von einer Hand gearbeitet. Ein und demselben Künstler gehören die Figur des schlafenden Jakob, dessen Traum von der Himmelsleiter hier symbolisch für die neutestamentlichen Ereignisse gedeutet ist, und der rechts von ihm sitzende seine Rolle auf den Knieen haltende Prophet so wie die darüber befindlichen sechs Propheten an, während die beiden äussersten Platten der unteren Reihe mit vier ihre aufgezeichneten Weissagungen in Händen haltenden Propheten von einem anderen Künstler geschaffen sind. In dem Schöpfer der Figur des schlafenden Jakob, des neben ihm sitzenden schreibenden und der sechs darüber befindlichen Propheten erkenne ich wieder Arnolfo, denn diese Figuren stimmen in den Typen, in Tracht und Faltengebung genau mit denen der beiden unteren Reihen des zweiten Pfeilers überein. Es ist nicht anders denkbar, als dass der Künstler die Skulpturen der beiden mittleren Pfeiler in der Weise, wie von ihm auf seinem Fassadenentwurf angedeutet, noch selbst geschaffen hat, und vielleicht befanden sie sich schon an Ort und Stelle, als er im Jahre 1284 Orvieto verliess. Die Figuren der beiden äussersten Platten der unteren Reihe dagegen sind in die durchscheinenden die Konturen der Glieder erkennen lassenden Gewänder gekleidet, die auch am oberen Teil des zweiten Pfeilers zu bemerken waren, und es ist hier desselben Künstlers Hand zu erkennen wie dort, nämlich die Ramo di Paganellos. Diese beiden Platten sind aus irgend einem

[1] 1293, Maggio 31. Tres libras den. — solvit F. Petrus m. Ramo Paganelli de Senis pro sex diebus proxime preteritis quibus stetit ad concimen lapidum b. Marie Virginis ad rationem X sol. pro quolibet die. Della Valle l. c. p. 263.

Grunde nachträglich angefertigt worden, jedenfalls sind sie nicht von Arnolfo geschaffen worden, sondern sie haben ihr genaues Ebenbild in den Figuren der viertuntersten Reihe des erstbesprochenen Prophetenpfeilers, in deren Schöpfer wir Ramo di Paganello erkannt haben. — Die folgenden Darstellungen aus dem Leben Christi, von der Verkündigung an Maria bis zu dem Noli me tangere sind wieder Arbeiten eines anderen Künstlers. Sie schliessen sich, wie schon oben bemerkt wurde, aufs engste an die Reliefs Giovanni Pisanos an der Kanzel in S. Andrea in Pistoja an und müssen deshalb nach 1301 entstanden sein. Ihr ganzer Stil lässt auch sofort eine fortgeschrittenere Kunst erkennen; jede Platte enthält eine geschlossene Komposition, die in wenigen Figuren das Wesentliche zusammenfasst. Die Geburt Christi ist bis in alle Einzelheiten eine dem Vorbild Giovannis in S. Andrea entlehnte Darstellung, die Anbetung der Könige zeigt genau dasselbe Kompositionsschema wie dort, der Kindermord weist sogar in den Typen der Schergen und der gequälten Mütter Analogien auf, und die Figur des Gekreuzigten hat ihr genaues Ebenbild an Giovannis Kanzel in S. Andrea. Wie man hier an Orcagna hat denken können, zeigt nur, wie oberflächlich die vergleichende Methode in vielen Fällen noch gehandhabt wird. Der Künstler, der die orvietaner Reliefs aus dem Leben Christi geschaffen hat — nicht allein, denn auch hier sind Unterschiede erkennbar — ist ein Schüler Giovanni Pisanos gewesen und hat sich seine Art zu eigen gemacht. Aber er kopiert nicht genau die Vorbilder seines Meisters, sondern er bildet sie in seinem Geiste um nach der Seite des Weicheren und Getrageneren hin. Die Kraft und dramatische Wucht Giovannis ist ihm nicht gegeben, er ist weicher, sanfter, zarter und zugleich ausgeglichener und harmonischer. Die auf den kleinsten Raum zusammengedrängten und von dem Rankenwerk der Ornamente beengten Kompositionen sind kleine Kunstwerke in der Einfachheit und Schönheit ihrer Ausführung und sagen doch alles. Die Sanftheit und Zartheit der Auffassung verbunden mit der noch etwas nachklingenden Gebundenheit in der Formensprache machen diese Darstellungen zu den anziehendsten des 14. Jahrhunderts. Von einer Hand sind die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi und Anbetung der Könige geschaffen. Sie sind weitaus die besten Darstellungen dieses Pfeilers. Von der Darstellung im Tempel und der Flucht nach Aegypten an sind die Figuren wieder in durchsichtige Gewänder gekleidet, ohne dass jedoch hier an Ramo di Paganello gedacht werden könnte, dessen Art doch primitiver ist. Die obersten Reliefs des Pfeilers sind flüchti-

ger ausgeführt. Jedenfalls deutet die Zartheit und der sinnige Geist, der diesen Darstellungen innewohnt, nicht auf Florenz, sondern auf Siena, und es scheint mir nicht unwahrscheinlich, dass man es hier mit Arbeiten Lorenzo Maitanis und seiner Schüler zu tun hat. Es war ihm ja ausdrücklich bei seiner Anstellung erlaubt worden, «quod possit etiam discipulos quos voluerit expensis dicte fabrice retinere ad designandum figurandum et faciendum lapides pro pariete supradicta». Von ihnen seien besonders sein Sohn Vitale und Meo da Siena erwähnt, die ihm nach seinem Tod als Capomaestri im Amte folgten. Sie oder andere Schüler Lorenzos dürften die oberen Darstellungen des Pfeilers nach den Entwürfen des Meisters gearbeitet haben, während die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige vielleicht von Lorenzo Maitani selbst geschaffen worden sind.

Die Reliefs der beiden links und rechts vom Hauptportal befindlichen Pfeiler sind die ältesten. Als Lorenzo Maitani im September 1310 definitiv als Capomaestro nach Orvieto übersiedelte, fand er den zweiten, den Prophetenpfeiler entweder schon fertiggestellt oder doch die dazu gehörigen Reliefplatten zum Einsetzen bereit vor, und ebenso diejenigen des unteren Teiles des dritten Pfeilers. Diese beiden Pfeiler gehören ihrer Entstehungszeit nach zusammen, worauf auch die gleiche Art und Anordnung des Rankenwerkes hinweist. Nachdem nun Lorenzo Maitani am dritten Pfeiler da fortgefahren hatte, wo seine Vorgänger aufgehört hatten, wandte er sich der Fertigstellung der Reliefs für den ersten und vierten Pfeiler zu. Leider beginnen im Archiv von Orvieto die Ausgabebücher erst mit dem Jahre 1321, und zwischen 1322 und 1325 ist wieder eine Lücke. Trotzdem ist soviel sicher und geht aus dem oben mitgeteilten Dokument vom 11. Juni 1310 hervor, dass schon in diesem Jahre mit Maitanis Ankunft die Arbeiten für die Fassade kräftig in Angriff genommen wurden. Speziell im Jahre 1321 wird von besonders grossen Marmorsendungen für die Fassade berichtet, und im gleichen Jahr sind Ausgaben notiert für Befestigung der Reliefplatten an der Fassadenwand.[1] Als Lorenzo

---

[1] 1321 aprile 28

VIII sol. — solvit m. Nasimbene fabro pro stanatura IIIIor gangarorum pro mittendo (in pariete) anteriori pro figuris.

1321 maggio 5

Et pro facitura IIIIor cancarorum pro mictendis in pariete anteriori.

1321 maggio 22

Quactor lib. et XVII sol. solvit Guitto Cagni mercianti pro pretio Lxxxvii lib. plummi pro operando in grappis et pernis immissis in lapidibus parietis anterioris. (Fumi, l. c., Doc. 3, 4, 5, p. 97.)

im Jahre 1330 starb, war die Fassade bis an den Laufgang über den Portalen mit Ausnahme der musivischen Arbeiten fertiggestellt. Schon in dem Jahre 1328 ist von den über den Portalen befindlichen Mosaiken die Rede.[1] Im Jahre 1337 arbeitete man schon an den Türmen. Die über den vier Pfeilerreliefs auf der Brüstung stehenden Evangelistensymbole aus Bronze wurden 1329 geschaffen, der über dem Hauptportale befindliche bronzene Baldachin mit den sechs die Vorhänge haltenden Engeln stammt aus dem Jahre 1325.

Diese sechs Bronzeengel wurden bereits im Jahre 1325 von Buccio di Biagio, Puccio di Lotto gen. Ottovale, Cola Perfetti, Tino di Biagio, Vanuccio di Buccio orafo, Nicoluccio di Nuto von Siena und Benedetto di Manno gegossen.[2] Sie sind aber von Lorenzo Maitani selbst geschaffen worden, und die genannten Meister waren nur die Giesser seiner Modelle. Sie werden stets angeführt «servivit ad formas angelorum». Ebenso hat Maitani 1329 die über den Pfeilern angebrachten Evangelistensymbole geschaffen.[3] Der Matthäusengel gleicht in jeder Weise durchaus den sechs Bronzeengeln über dem Hauptportal. Von diesen sicheren Werken Maitanis ist ein Schluss auf die von seiner Hand geschaffenen Pfeilerreliefs gestattet. Sie haben ihr Ebenbild in den Engelfiguren des dritten Pfeilers mit der Jugendgeschichte Christi, sowohl in dem Engel der Verkündigung und in den Engelfiguren auf den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, als auch in den halbfigurigen Engeln an den Seiten des Pfeilers. Haltung, Gewandung, Haartracht und Typen — alles stimmt genau überein, sodass auch auf diesem Wege Maitani als Schöpfer der ihm am dritten Pfeiler zugeschriebenen Reliefs der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige erkannt wird. Dieselben Typen, dieselbe Art der Gewandung und dieselbe Haltung der dargestellten Personen lassen sich aber auch auf den Reliefs des ersten Pfeilers mit den wundervollen Genesisgeschichten feststellen. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass der Verfertiger der vier genannten Reliefs des dritten Pfeilers, Lorenzo Maitani, auch die Genesisgeschichten des ersten Pfeilers geschaffen hat. Man vergleiche nur einmal die Köpfe der beiden Gottvater begleitenden Engel auf dem Relief der Warnung vor der verbotenen Frucht, oder den Kopf Evas auf der Darstellung des Sünden-

---

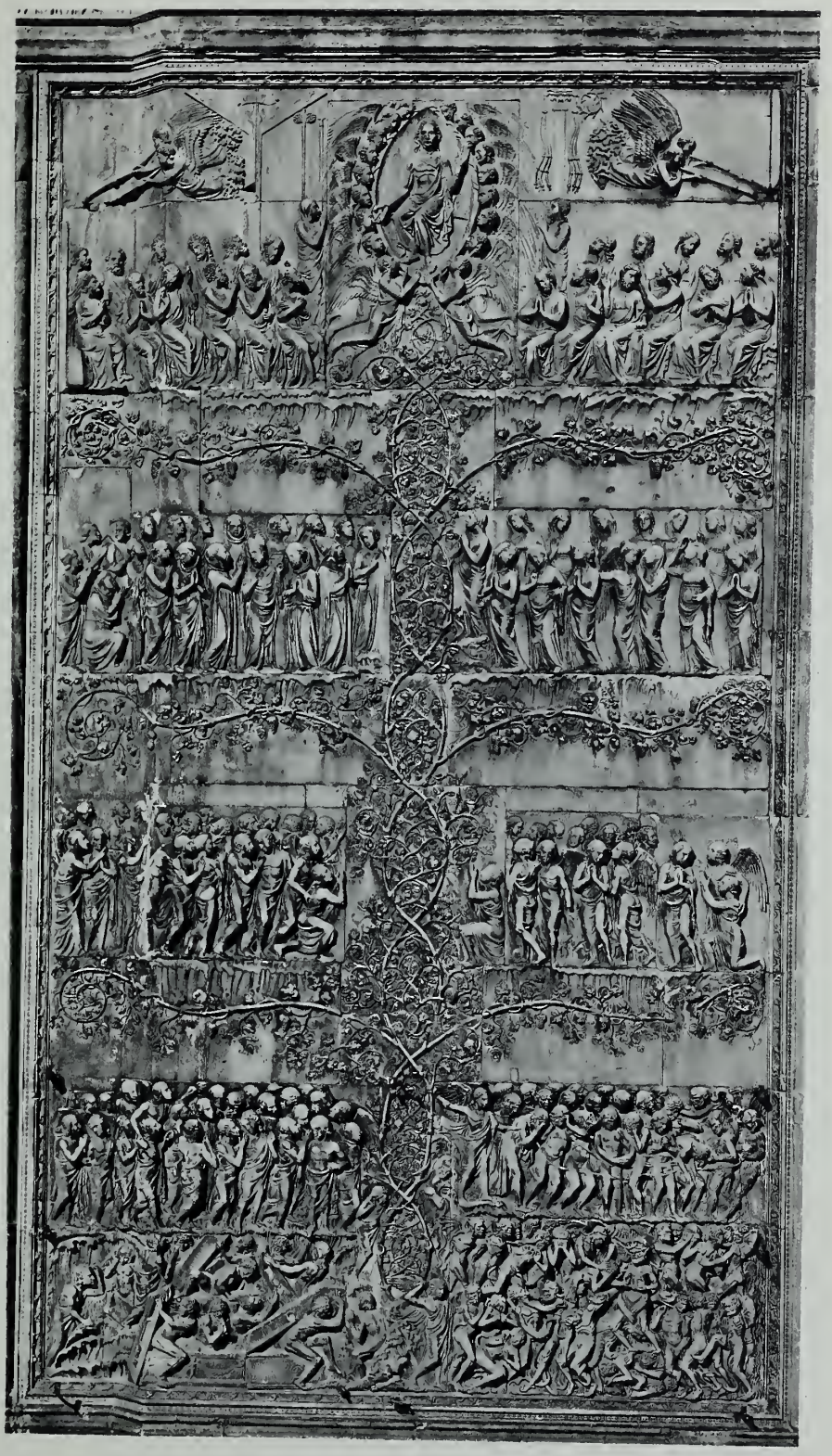
[1] Fumi, l. c., Doc. 24, p. 119.
[2] Fumi, l. c, Doc. 6–18, p. 98.
[3] Fumi, l. c., Doc. 19—26, p. 98.

Erster Fassadenpfeiler des Domes von Orvieto.
(Phot. Anderson).

falls mit einem der vorhanghaltenden Engel über dem Hauptportal, und man wird bis ins kleinste hinein, in den Gesichtszügen, Haaren, Diademen, in der Gewandung, in der Faltengebung die allergrösste Uebereinstimmung finden. Auch der Verkündigungsengel des dritten Pfeilers hat seine Ebenbilder auf den Reliefs der Genesis. Wen das noch nicht überzeugt hat, betrachte sich die Tierbildungen auf dem Relief der Erschaffung der Tiere und vergleiche sie mit dem Ochsen und Esel auf dem Relief der Geburt und dem Pferd, dem Kamel und dem Hund auf der Darstellung der Anbetung der Könige. Er wird eine bis in die unbedeutendsten Einzelheiten genaue Uebereinstimmung finden. Eine weitere Analogie bietet die Behandlung des Reliefs. Hier tritt zum erstenmal die abgestufte malerische Art des Reliefs auf, mit im Vordergrunde fast in voller Plastik hervortretenden, im Mittelgrunde weniger hohen und im Hintergrunde ganz zart angedeuteten, sich kaum über die Fläche erhebenden Figuren, eine Art der Reliefbehandlung, die hundert Jahre später Ghiberti an seiner zweiten Baptisteriumstür wieder aufnahm. Hintergrundsbildungen, wie der Mohr und der gesenkte Pferdekopf auf der Anbetung der Könige, das Architekturstück im Hintergrund der Verkündigung haben, was die Art der Reliefs betrifft, von allen Pfeilerdarstellungen allein auf den Reliefs der Genesis ihre Analogien, so z. B. in den hintereinanderstehenden Tieren auf dem Relief der Erschaffung der Tiere, den beiden wie hingehauchten Engelsköpfen auf der Scheidung des Wassers von der Erde, der perspektivisch behandelten Wasserfläche selbst und den beiden Engeln hinter Gottvater, der Adam und Eva vor der verbotenen Frucht warnt. Die durch die Art der Rankenbildung bedingte grössere Reliefffläche gab dem Künstler für die Genesisdarstellungen grössere Freiheit, während das Rankenwerk des dritten Pfeilers durch die vor Maitanis Ankunft hier beschäftigten Künstler schon angefangen war und deshalb in derselben Art fortgesetzt werden musste. Auch sind die Genesisdarstellungen später entstanden als die Reliefs des dritten Pfeilers und weisen auf eine vorgeschrittenere Stufe in Maitanis Ausbildung. Das Nackte ist hier schon mit einer Meisterschaft behandelt, wie sie erst wieder Ghiberti erreichte. — Die über den Genesisdarstellungen am ersten Pfeiler befindlichen Reliefs sind nicht von Lorenzo Maitanis Hand. Die Gestalten sind untersetzter und kräftiger, die Muskulatur der Leiber ist stark betont, die Bildung des Bodens ist eine andere und schematischere. Diese mit Ausnahme der Vertreibung aus dem Paradiese aus ein oder zwei Personen bestehenden kleinen Szenen stehen in engster Verbindung mit Andrea Pisanos

Reliefs für den Campanile von Florenz. Andrea arbeitete an den von Giotto entworfenen, ebenfalls aus ganz wenigen Figuren bestehenden Reliefs während seiner Leitung des Baues des Campanile in den Jahren 1336 bis 1343, und er kam im Jahre 1347 als Capomaestro nach Orvieto, woselbst er bis 1349 blieb. Wenn irgend etwas von den Fassadenreliefs in Orvieto von der Hand Andreas geschaffen ist, so sind es die sechs oberen Darstellungen des ersten Pfeilers. Ein Sienese hat sie sicher nicht gearbeitet. Sie stehen Florenz viel näher als Siena.

An den Reliefs des vierten Pfeilers hat Lorenzo Maitani nicht mehr gearbeitet. Zwei verschiedene Künstler sind auch hier erkennbar, doch ist ihre Art von der Maitanis verschieden. Der eine, bedeutendere, hat die zwei unteren Reihen mit der Auferstehung der Toten, der Hölle, den Seligen und Verdammten, der andere in drei darüber befindlichen Reihen Seliger und Apostel sowie den richtenden Christus in der von Engeln getragenen Mandorla geschaffen. Der erste Künstler ist ungleich lebendiger und dramatischer als der zweite, seine Figuren sind sehr klein und untersetzt, der Kopf im Verhältnis zum Körper viel zu gross. Er bildet alle Figuren auch die hinten stehenden in vollem Relief, der zweite Künstler dagegen nur die der ersten Reihe, während die in zweiter Reihe stehenden oder sitzenden Personen nur wenig vom Hintergrunde erhoben gemeisselt sind. Der erste Künstler ist voll Phantasie und Gestaltungskraft, seine Auferstehung und Hölle bieten eine Fülle neuer Motive, das Entsetzen und Geheul der Verdammten ist aufs eindrucksvollste geschildert. Der Verfertiger der oberen Reliefs ist einförmig und wenig interessant. In dem Künstler, der die unteren Reliefs des vierten Pfeilers schuf, erkenne ich denjenigen wieder, von dessen Hand die Reliefs der Darstellung im Tempel und der Flucht nach Aegypten am dritten Pfeiler herrühren. Die Typen, die unverhältnismässig grossen Köpfe, die Haartracht, die durchscheinende Gewandung, die unsichere Art zu stehen mit einsinkenden Knien, die Form der dünnen und kurzen Beine — alles das lässt auf denselben Künstler schliessen. Seine Typen sind denen Lorenzo Maitanis verwandt, aber er hätte seine Kompositionen nicht schaffen können, wäre er nicht im Norden, in Frankreich gewesen. Die Darstellung des Jüngsten Gerichtes an den Kathedralen von Reims und Bourges, die in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts entstanden sind, haben zweifellos dem Künstler als Vorbild gedient, einzelne Züge sind ganz verwandt. Die mit einem Band umschlungenen Frevler haben ihr Gegenstück in den mit einer Kette gefesselten Verdammten an der Kirche S. Urbain in Troyes, und auch am gleichfalls unter dem Ein-



Vierter Fassadenpfeiler des Domes von Orvieto.
(Phot. Anderson).

fluss der französischen Kunst stehenden Jüngsten Gericht am Dom von Bamberg wiederholt sich dieses Motiv. Der schlangenumwundene Teufel und die anderen höllischen Quälgeister erinnern dagegen an die Kanzeln des Nicola und Giovanni Pisano in Siena und Pistoja, und auch die Behandlung des Reliefs weist auf das von Giovanni gegebene Vorbild hin. Wer dieser Künstler gewesen, lässt sich nicht sagen. Mit den Reliefs, die auf Lorenzo Maitani schliessen lassen, hat das Jüngste Gericht in Orvieto nichts zu tun. Jedenfalls sind die Darstellungen des vierten Pfeilers erst nach Lorenzos Tod nach seinen Entwürfen fertig gestellt worden, und vielleicht war einer seiner Söhne oder Meo Nuti, die ihm als Capomaestri im Amte folgten, der Schöpfer der unteren Darstellungen des vierten Fassadenpfeilers. Den Verfertiger der oberen Reliefs dieses Pfeilers glaube ich nachweisen zu können. Weist das Motiv des von Engeln getragenen Christus in der Mandorla schon auf einen sienesischen Künstler hin, so rufen die Typen, die Gewandung und die Haltung der Apostel, Engel und Seligen am oberen Teil des vierten Pfeilers die Erinnerung wach an eine in dem Oratorium S. Bernardino in Siena aufbewahrte Gruppe der Madonna und zweier Engel von Giovanni di Agostino. In der Tat lässt sich kaum eine grössere Uebereinstimmung denken als zwischen der Gruppe in Siena und dem oberen Teil des vierten Pfeilers in Orvieto. Die weichliche verschwommene Art des Giovanni di Agostino tritt uns hier in allen Einzelheiten entgegen. Die Typen der Engel und Marias, die glatte Gewandbehandlung, die Haartracht, alles stimmt aufs genaueste, und man braucht nur die zur Rechten des richtenden Christus stehende Maria mit der des Oratoriums S. Bernardino zu vergleichen, um ganz von der Identität des Künstlers, der beide Bildwerke geschaffen hat, überzeugt zu sein. Giovanni di Agostino wird im Jahre 1337 als Capomaestro des Domes von Orvieto genannt.

Somit wurden zwischen 1347 und 1349, als der Dombau unter der Leitung Andrea Pisanos stand, die letzten Fassadenreliefs beendet. Lorenzo Maitani hat ihre Vollendung nicht mehr erlebt. Er starb im Juni 1330, aber auf seinen Entwurf gehen wohl auch die Reliefs des Gerichtes zurück. Es war ihm noch vergönnt, einen Teil der Darstellungen des dritten Pfeilers aus dem Leben Christi, sowie die Genesisdarstellungen des ersten Pfeilers mit eigener Hand zu schaffen. Als er starb, waren die Reliefs der beiden ältesten Pfeiler zu den Seiten des Hauptportals und die Genesisdarstellungen des ersten Pfeilers beendet, vielleicht auch schon die unteren Darstellungen des Gerichtspfeilers angefangen. Nach seinem Tode, vom Jahre 1330 bis

zum Jahre 1337, in welchem Giovanni di Agostino und Meo Nuti Capomaestri wurden, kommen in den Dokumenten keine Ausgaben die Fassade betreffend vor.[1] Auch dieser Umstand bestätigt die Zuweisung des oberen Teiles des Gerichtspfeilers an Giovanni di Agostino. Im Jahre 1347 wurde Andrea Pisano Capomaestro, und ihm war es vorbehalten, die letzte Hand an die Vollendung des Pfeilerschmuckes des Orvietaner Domes durch Fertigstellung der oberen Reliefs des ersten Pfeilers mit den Darstellungen der irdischen Laufbahn der ersten Menschen zu legen, indem er diese Reliefs entweder — wie ich annehmen möchte — selbst arbeitete oder sie nach seinen Entwürfen fertig stellen liess.

Diese schwierigen und nicht ganz kurzweiligen Auseinandersetzungen haben natürlich nur für denjenigen Interesse, der gesonnen ist, ihnen vorurteilslos und mit guten Photographien in Händen zu folgen. Was schon früher erkannt war, nämlich dass der plastische Pfeilerschmuck an der Fassade des Domes von Orvieto zwei Perioden angehört, einer älteren mit Nicola Pisano in Verbindung stehenden und einer jüngeren, rein sienesischen, von Giovanni Pisano beeinflussten, ist auch durch diese Untersuchungen bestätigt worden, nur wurde hier zum erstenmale eine Zuweisung der einzelnen Bildwerke an bestimmte Künstlerpersönlichkeiten versucht. Den Löwenanteil an ihrer Herstellung hat Lorenzo Maitani, der zum Glück für Orvieto zwanzig Jahre lang die einheitliche Leitung des Baues in Händen hatte. War auch der grosse sienesische Meister nicht der erste Architekt des Domes von Orvieto, so wird doch der herrliche Bau, wie er heute vor unseren Augen steht, wesentlich seinem Genius verdankt. Unter seiner Leitung und teilweise von seiner eigenen Hand geschaffen entstanden die hauptsächlichen Fassadenreliefs, ein bewunderungswürdiges Denkmal sienesischen Geistes und wie der ganze herrliche Tempel Verkündiger des grossen Namens Lorenzo Maitani.

---

2. TINO DI CAMAINO.

Tino di Camaino war der Sohn eines Camaino di Crescentino aus Siena, der daselbst vom Jahre 1298 bis 1335 erwähnt wird. Von 1300 bis 1335 war er am Dombau von Siena beschäftigt. Im Jahre 1305

---

[1] Fumi, l. c., p. 29.

wird er in verschiedenen Dokumenten «Syndacus et procurator Com. sen. et operis Ste. Marie» genannt, ausserdem war er an verschiedenen Arbeiten, die Anlegung von Strassen, Plätzen und Befestigungen betreffend, für seine Vaterstadt beschäftigt. Wann sein Sohn Martino oder Tino geboren wurde, ist nicht bekannt. Seinen ersten Unterricht wird er bei seinem Vater genossen haben. Seine frühesten bekannten Arbeiten führte er aber nicht für seine Vaterstadt Siena, sondern für die Pisaner aus. Er baute im Jahre 1312 die Kapelle S. Ranieri im Dom von Pisa und schuf auch daselbst einen Taufstein und ein Marmorrelief, welches die heilige Jungfrau darstellte, wie sie dem hl. Ranieri erscheint. Beide sind heute nicht mehr erhalten. Im Jahre 1315 arbeitete er als magister lapidum am pisaner Dombau, und vom 12. Februar 1315 datiert der Kontrakt, wodurch sich Tino di Camaino zur Ausführung eines Grabmals für den im Jahre 1313 auf seinem Zuge gegen Neapel verstorbenen Kaiser Heinrich VII. verpflichtete, welches die kaiserlich gesinnten Pisaner ihrem Freunde und Wohltäter in der Tribuna des Domes errichten wollten. Es war im Juli 1316 vollendet[1] und befindet sich heute teils im Camposanto, teils im Museo Civico zu Pisa. Der Kaiser ruht auf seinem Sarkophag, der mit den Figuren von elf Aposteln geschmückt ist. Er ist in den mit dem kaiserlichen Adler geschmückten Krönungsmantel gehüllt, hat den Kopf leicht seitwärts gewandt und die Hände auf der Brust gekreuzt. Der charakteristische Kopf macht den Eindruck der Porträtähnlichkeit. Die vielleicht zu dem Grabmal gehörigen Statuen einer Verkündigung sind daneben aufgestellt. Wie Supino wahrscheinlich gemacht hat, wurde der Sarkophag getragen von den heute im Museo Civico befindlichen Figuren der Pisa und Christi, die ihrerseits jeweils auf den Schultern von vier anderen Figuren stehen. Die Statue der Pisa wird gestützt von den vier Kardinaltugenden, Christus von den vier Evangelisten; vielleicht waren auch noch ein Erzengel Michael und ein Herkules, ebenfalls im Museo Civico, zum Grabmal verwendet.[2] Das Monument, welches in seinem ursprünglichen Aufbau einen grossartigen Eindruck gemacht haben muss, war bemalt, wie

---

[1] Die Angabe von Ciampi, Notizie inedite p. 126, dass das Grabmal Heinrichs VII. im Jahre 1314 errichtet wurde, beruht auf einem Irrtum. Die Jahreszahl in dem betreffenden Ausgabebuch lautet 1316.

[2] cf. Supino Archivio stor. dell' arte 1895 p. 185. Eine andere Rekonstruktion des Grabmals Heinrich VII. ist von Emile Bertaux, le mausolée de l'Empereur Henri VII, Paris 1902, versucht worden. cf. Repertorium für Kunstwissenschaft 1903, p. 263.

aus einem Ausgabebuch der Domopera von Pisa vom Jahre 1316 hervorgeht.[1] Aufgeführt und bezahlt werden für die Bemalung des Grabmals die Maler Lando, Feuccio, Siena und Matteo. Nach Beendigung dieser Arbeit begab sich Tino nach Siena, woselbst er mit seinem Vater zusammen am Dombau beschäftigt war und im Juni des Jahres 1318 verschiedene Zahlungen empfing. In den beiden folgenden Jahren 1319 und 1320 wird er als Capomaestro des Dombaues in Siena erwähnt.[2] Vielleicht noch in diesem oder zu Anfang des nächsten Jahres 1321 begab er sich nach Florenz, woselbst er das im Dome errichtete Grabmal des in diesem Jahre verstorbenen Bischofs von Florenz Antonio d'Orso schuf. Dasselbe war ursprünglich an der Innenwand der Fassade aufgestellt, woselbst sich noch die zugehörige Inschrifttafel befindet, und wurde später über der Seitentüre im rechten Nebenschiff der Kirche angebracht. Das Monument verdiente einen besseren Platz, denn es ist so hoch aufgestellt, dass es bei dem hier herrschenden Dämmerlichte meist nur undeutlich zu sehen ist. Auf einem auf drei Konsolen ruhenden reliefgeschmückten Untersatz steht auf dem Rücken dreier kauernder Löwen der Sarkophag, dessen Vorderseite die Ankunft des Verstorbenen vor Christi Richterstuhl im Beisein der ihn empfehlenden Maria, Apostel, Heiliger und Engel zeigt. Auf dem Sarkophag ist die Statue des Bischofs in vollem Ornat auf einem Stuhle sitzend, die Hände über den Schoss gekreuzt, das Haupt etwas auf die Schulter geneigt mit geschlossenen Augen, also schlafend oder tot, aufgestellt. Es ist eine mit grosser Sorgfalt ausgeführte Arbeit. Der charaktervolle Kopf scheint auch hier porträtmässige Aehnlichkeit wiederzugeben, die Falten der Gewänder und deren Ornamente sind mit grosser Feinheit und Schärfe gearbeitet. Auch das Sarkophagrelief verrät die Hand eines zwar etwas handwerksmässigen, aber tüchtigen Künstlers, der sich als Schüler Giovanni Pisanos zu erkennen gibt. Dieses Monument ist für die Entwicklung des italienischen Grabmals von Wichtigkeit. Die vorhergehende Zeit bildet das Grabmal in der Weise, dass entweder der glatte oder mit gewundenen Streifen verzierte Sarkophag ohne jeden weiteren Schmuck an die Wand der Kirche gestellt ist, oder dass bei prächtigeren Gräbern über dem Sarkophag mit der ruhenden Figur des Verstorbenen ein spitzbogiger gotischer Baldachin, in dem noch musivischer oder skulptureller Schmuck Platz findet, sich wölbt. In dieser Art sind

---

[1] cf. Ciampi, l. c. Doc. VI, p. 126.
[2] cf. Milanesi, l. c. I, p. 185.

z. B. die Gräber des Kardinals de Braye in S. Domenico in Orvieto, des Kardinals Gonsalvo in S. Maria Maggiore in Rom, der sog. Königin von Cypern in S. Francesco zu Assisi, des Papstes Benedikt XI. (gest. 1304) in S. Domenico in Perugia. Immer aber ist es bei beiden genannten Arten die Regel, dass der Sarkophag entweder auf dem Boden der Kirche oder auf einem Untersatze fest aufsteht. Nun wird, jedenfalls aus Gründen der Raumersparnis, der Sarkophag auf Konsolen gestellt und an die obere Kirchenwand erhoben. Dieser Typus ist spezifisch sienesisch und wird von Tino di Camaino in dem Grabmal des Antonio d'Orso nach Florenz gebracht und dringt von hier aus nach Oberitalien und bis nach Venedig. Tino di Camaino ist der Künstler, der diesen Typus am Grabmal d'Orso zuerst angewandt hat,[1] und ausserdem hier das Motiv des auf kauernden Löwen ruhenden Sarkophags bringt, ein Motiv, welches Bernardo Rossellino am Grabmal des Lionardo Bruni wieder aufgreift, und welches von da ab mustergültig bleibt.

Im Jahre 1322[2] soll Tino im Baptisterium von Florenz gearbeitet haben, ohne dass es jedoch möglich wäre, ihm hier eine Arbeit zuzuweisen. Kurz darauf muss der Künstler nach Neapel gegangen sein. Vielleicht folgte er einem Rufe der Königin Maria, der Witwe Karls II., welche ihm in ihrem 1323 abgefassten Testament in Gemeinschaft mit einem anderen Künstler namens Gallardus die Herstellung ihres in der Kirche S. Maria Donna regina zu errichtenden Grabmales auftrug.[3] Der mit den Reliefs sitzender Ahnen der Königin geschmückte Sarkophag, auf welchem die Verstorbene mit auf der Brust gekreuzten Händen ruht, wird von den Figuren vierer Engel mit ausgebreiteten Flügeln getragen. Ueber der Toten ist ein Baldachin errichtet, dessen Vorhänge von Engeln zurückgeschlagen werden, und auf dessen Spitze eine Madonnenstatue aufgestellt ist. Das Ganze wird überdeckt durch einen reichen gotischen Baldachin und macht durch die überladene Pracht einen etwas unruhigen Eindruck. Die am Baldachin hinlaufende Inschrift berichtet, dass die Königin im März des Jahres 1323 gestorben ist, und aus dieser Zeit stammt auch das Grabmal. Im Jahre 1326 erhalten die beiden Künstler noch eine Zahlung.[4] Ferner arbeitete Tino in den Jahren 1332 und 1333 an

---

[1] Selbstverständlich stand der Sarkophag an seinem ursprünglichen Platze, der inneren Fassadenwand, in derselben Weise wie jetzt auf Konsolen.

[2] cf. Berti, Cenni storici-artistici di S. Miniato al Monte, p. 140.

[3] cf. Documenti per la storia, le arti e le industrie delle provincie Napoletane, vol. V, p. 86.

[4] Registro Angiovino fl. 161|162, Archivio di Napoli.

dem Grabmal des Herzogs Karl von Calabrien, welches sich jetzt in S. Chiara zu Neapel befindet, und zur gleichen Zeit an dem Monument der Mathilde de Hainaut, Fürstin von Achaia, wofür er im Jahre 1332 eine Zahlung erhielt.[1] Ausser an diesen plastischen Arbeiten war er auch als Architekt in Neapel tätig. Im Mai 1325 erhielt er den Auftrag, zusammen mit zwei neapolitanischen Architekten Francesco di Vito und Matteo di Balocco, den Kreuzgang und die Kirche des Klosters S. Martino zu erbauen und den Bau eines neuen Arsenals in Neapel zu leiten. Mit den Arbeiten am Arsenal hatte er noch im Jahre 1334 zu tun. Im Jahre 1329 ist er mit Francesco di Vito bei Errichtung des Kastells Belforte bei Neapel beschäftigt.[2] Auch als Maler wurden seine Dienste in Anspruch genommen. Vom 12. September 1334 datiert eine Verordnung des Königs Robert betreffs Ausmalung einer Kapelle im Palaste von Castelnuovo. Der Auftrag, die Ausführung der Malereien zu leiten, wird Tino di Camaino erteilt. Im Juli 1336 erhält der Künstler eine grössere Zahlung für seine Arbeiten am Bau der Kirche von S. Martino, und in demselben Jahre finden wir ihn wieder in Florenz, woselbst er in der Kirche S. Maria Novella das Grabmal des im Jahre 1336 gestorbenen Bischofs von Fiesole, Tedice Aliotti, schuf. Es ist wie das des Antonio d'Orso auf Konsolen an die Wand befestigt, und der Sarkophag, auf dem der Tote liegt, ruht auch hier auf kauernden Löwen. Dem Toten zur Seite stehen zwei Engel. Der Sarkophag ist von einem auf gewundenen Säulen ruhenden gotischen Baldachin überdeckt, eine Reminiszenz des Künstlers an die neapolitanischen Gräber, wo diese von Säulen gestützten Baldachine die Regel waren.[3] Lange hat es den Künstler nicht in Toskana gehalten. Im Jahre 1338 ist er wieder in Neapel anzutreffen, woselbst er (s. oben) eine Zahlung für das Grabmal des Herzogs von Calabrien in der Kirche Corpus Domini erhält. Noch ein anderes Grabmal, das der Maria von Valois, der Gemahlin des Herzogs Karl von Calabrien, war ihm aufgetragen. Er

---

[1] cf. Archivio storico delle Prov. Napoletane anno XI, fasc. III, p. 427. Das Grabmal Karls, welches ursprünglich in der Kirche Corpus Domini aufgestellt war, war erst 1338 vollendet. Im Registro Angiovino 1338 B fl. 157 heisst es: 1338 Magistro Tino de Senis pro construendo quodam sepulcrum in ecclesia S. Corporis Christi pro sepeliendo corpore Ducis Calabrie et pro quodam alio sepulcro parvo ubi nunc quiescit corpus dicti Ducis unc 53 tar. 3 concordat.

[2] cf. Archivio storico delle prov. Nap. anno VII., fasc. IV., p. 665 u. 668:

[3] Das Grabmal Baroncelli in S. Croce zu Florenz lehnt sich im Aufbau an das des Tedice Aliotti an. Auch Christus zwischen Maria und Johannes in Halbfiguren, ein sienesisches Lieblingsmotiv, findet sich an beiden Grabmälern In jedem Falle ist ein Zusammenhang ersichtlich.

hat es aber nicht vollendet, da ihn der Tod abrief. Das Monument, das jedenfalls prächtiger geplant war, ist in S. Chiara in Neapel aufgestellt. Von der Hand Tinos ist aber nur die liegende Statue der Fürstin. Der Sarkophag mit den grob gearbeiteten Medaillons ist von anderer, geringerer Ausführung. Für diese seine letzte Arbeit werden seiner Witwe am 7. Juli 1339 die Summe von 130 Unzen ausbezahlt.[1] Kurz vorher muss er gestorben sein.

Die Bedeutung Tino di Camainos ist bisher unterschätzt worden. Die ganze nachfolgende plastische Kunstübung in Neapel wird von seinem Schaffen beeinflusst, und selbst das von Donatello und Michelozzo in S. Angelo a Nilo errichtete Grabmal Brancacci lehnt sich im Aufbau an die von ihm gegebenen Beispiele an. Aber auch für Toskana und Oberitalien blieb sein Vorbild lange Zeit massgebend, speziell in Bezug auf die auf Konsolen an die Kirchenwand erhobenen Grabmäler, ein Typus, der besonders in Siena Nachahmung fand. In Florenz ist in diesem Zusammenhang noch das im Klosterhof von S. Croce errichtete auf Konsolen ruhende Grabmal des Gastone della Torre zu erwähnen. Es ist ebenfalls sienesische Arbeit. Der Tote ruht auf dem Sarkophag ausgestreckt, und dieser zeigt auf der Vorderseite die Darstellungen der Ungläubigkeit des Thomas, der Auferstehung Christi und das Noli me tangere, dieselben, die auch die Vorderseite des prächtigen, ebenfalls auf Konsolen ruhenden Grabmals des Kardinals Riccardo Petroni im Dom zu Siena schmücken. Ein Vergleich der Einzelheiten ergibt eine grosse Uebereinstimmung, sodass es sehr wahrscheinlich ist, dass beide Monumente von demselben Künstler, dessen Name allerdings unbekannt ist, geschaffen sind. Als weiteres Beispiel desselben Typus wäre das Grabmal des Professors Nicola Aringheri, (gestorben 1374) im Hof der Universität zu Siena zu nennen. Dass Tino di Camaino auch sonst in Florenz Schule gemacht hat, beweist das Grabmal des Königs Robert von Neapel in S. Chiara (gest. 1343), welches von zwei florentinischen Künstlern, Baccio und Giovanni, geschaffen wurde. Alles in allem genommen ist Tino di Camaino ein Künstler, der zu den bedeutenderen Erscheinungen unter den sienesischen Bildhauern aus der Schule Giovanni Pisanos gehört, und dessen Wichtigkeit für die Entwickelung des Grabmales in Italien nicht unterschätzt werden darf.

---

[1] cf. Registro Angiovino 1338—1339 D fl. 172. In den Ausgaben wird die angegebene Summe angeführt «pro pretio convento sibi pro factura et completura sepulcri seu monumenti marmorii».

3. CELLINO DI NESE.

Die erste Nachricht über diesen Künstler stammt aus dem Jahre 1337. Wie aus einem von Ciampi zuerst veröffentlichten Dokument hervorgeht,[1] arbeitete der Künstler in diesem Jahre an der Kirche S. Giovanni in Pistoja und erhielt in demselben Jahre von seiten der Kommune von Pistoja den Auftrag zur Herstellung eines im Dom von Pistoja zu errichtenden marmornen Grabmales für den berühmten Rechtsgelehrten und Dichter Cino de' Sinibaldi, der ein Jahr vorher gestorben war. Das Dokument ist datiert vom 11. Februar 1337 und erwähnt, dass Cellino das Grabmal aus sienesischem Marmor und in Siena selbst herstellen sollte, woraus geschlossen werden kann, dass er auch ein Sienese von Geburt ist. Die Zeichnung zum Grabmal des Cino dei Sinibaldi ist, wie man dem erwähnten Dokument entnehmen könnte, vielleicht von einem anderen Künstler, dessen Name nicht angegeben ist, angefertigt worden, gearbeitet aber ist es von Cellino di Nese. Der Künstler lehnt sich im Aufbau an die von Tino di Camaino gegebenen Beispiele der auf Konsolen an die Kirchenwand befestigten Denkmäler an. Der Sarkophag zeigt in Relief den Gelehrten eine Vorlesung haltend auf dem Katheder und vor ihm eine Anzahl aufmerksam lauschender Schüler zu je dreien an Tischen sitzend. Darüber wölbt sich ein von gewundenen Säulen getragener Baldachin, unter welchem nochmals der berühmte Lehrer sitzend und demonstrierend dargestellt ist, umgeben von den kleiner gebildeten Figuren von sechs Zuhörern. Die Spitze des Baldachins krönt ein Tabernakel, darinnen die Madonna mit dem Kinde und zu ihren Seiten S. Jacopo und S. Zeno zu sehen ist. Die Ausführung des figürlichen Teiles ist kalt und hart. Auch der Ausdruck lässt Wärme und Empfindung vermissen. Die um die Figur des Lehrers gruppierten Schüler im Tabernakel stehen wie Holzpuppen um ihn herum. Es ist alles in allem genommen eine handwerksmässige Arbeit, die aber an Bedeutung gewinnt durch den Umstand, dass dieses Grabmal das erste der Professorengräber ist, die den Verstorbenen in seinem im Leben ausgeübten Berufe, im Kreise seiner Schüler lehrend, darstellen. Besonders in Bologna ist dieser Typus anzutreffen, wo der Sienese Jacopo della Quercia eines der schönsten, das Grabmal des Galeazzo Bentivoglio schuf. Dieselbe Art der Technik und der Ausführung wie das ge-

---

[1] cf. Memorie della Vita di Messer Cino da Pistoja. Pisa 1808, p. 150.

Grabmal des Bischofs Orso von Tino di Camaino im Dom zu Florenz. (Phot. Brogi).

Gruppe vom Grabmal des Cino dei Sinibaldi von Cellino di Nese im Dom zu Pistoja. (Phot. Brogi).

nannte Grabmal des Cino dei Sinibaldi zeigt das des im Jahre 1359 gestorbenen Arztes Luigi Ammanati in der Kapelle S. Gregorio im Camposanto zu Pisa.[1] Auch hier ist der Sarkophag von drei Konsolen gestützt und zeigt auf der Vorderseite Christus als Schmerzensmann sowie das Wappen des Verstorbenen. Auf dem Sarkophag liegt unter einem gotischen Bogen die Statue des Arztes, ein Buch auf der Brust, worauf er die Arme kreuzt. Ein kleiner Aufsatz über dem Bogen umschliesst ein Relief, welches Ammanati auf dem Katheder im Kreise seiner Zuhörer dozierend darstellt. Auch dieses Grabmal ist hart und roh gearbeitet, die Bewegungen der Figuren und die Faltengebung der Gewänder haben grosse Aehnlichkeit mit dem Sinibaldimonument, sodass wohl Cellino di Nese als Verfertiger dieses Grabmales gelten kann, zumal seine Anwesenheit in Pisa, woselbst er im Camposanto arbeitete, im Jahre 1359 dokumentarisch erwiesen ist. In den Büchern der Domverwaltung von Pisa erscheint der Name Cellinos in den Jahren 1349 bis 1375. Da aber eine grosse Anzahl der Ausgabebücher fehlt, ist es unsicher, ob er die ganze Zeit über in Pisa beschäftigt war. Er wird daselbst als Capomaestro genannt bei den Arbeiten im Camposanto, führt aber auch gelegentlich geringere Arbeiten, wie z. B. die an den Wänden hinlaufenden Marmorsitze, aus.[2] Im Jahre 1339 ist der Künstler in Pistoja nachzuweisen, woselbst er damals seinen Wohnsitz hatte. Er verpflichtet sich «ad construendum, edificandum, complendum et perficiendum ecclesiam et edificium sancti Johannis».[3] Schon im Jahre 1337 hatte Cellino am Baptisterium S. Giovanni in Pistoja gearbeitet, jetzt erhält er den Auftrag, das Gebäude mit Marmor zu bekleiden und das Dach und die Kuppel fertigzustellen. Sonst ist über sein Leben nichts weiter bekannt, als dass er im Jahre 1359 im Camposanto zu Pisa arbeitete, woselbst er zu dieser Zeit auch jedenfalls das Grabmal Ammanati schuf. Er wird zum letztenmal erwähnt im Jahre 1375.

Dem Grabmal des Cino dei Sinibaldi verwandt ist das des Nicola Aringhieri in Siena. Es befand sich ehemals in S. Domenico und wurde später in den Hof der Universität versetzt. Es ist ebenfalls ein Professorengrab und war ursprünglich durch Konsolen an die Wand befestigt. Es zeigt den Verstorbenen auf dem wappengeschmückten Sarkophag liegend, während am Untersatze desselben der Professor auf dem Katheder sitzend und dozierend, vor sich eine Anzahl Schüler,

---

[1] cf. Supino im Archivio stor. dell' arte 1895, p. 269.
[2] cf. Supino, l. c. p. 268.
[3] cf. Ciampi, Notizie inedite. Doc. IV, p. 123.

dargestellt ist. Nicola Aringhieri starb im Jahre 1374. Die Ausführung dieses Monumentes ist noch schematisch, aber die Figuren des Reliefs sind voller und lebendiger als bei Cellino di Nese. Der Verfertiger des Grabmales ist nicht bekannt.

---

4. AGOSTINO DI GIOVANNI UND ANGELO DI VENTURA.

Die überaus unzuverlässigen und unrichtigen Angaben Vasaris über das Leben und die Werke dieser beiden Künstler machen es schwierig, ein einigermassen klares Bild über den Umfang ihrer Tätigkeit und ihre Bedeutung zu gewinnen. Dass sie keinesfalls, wie Vasari angibt, Brüder gewesen sind, ist festgestellt worden, und ebensowenig waren sie stets zusammen an ihren Arbeiten beschäftigt. Dies ist nur in einem Fall, der Herstellung des Grabmales für den Bischof Tarlati von Arezzo nachgewiesen, die übrige Zeit ihres Lebens arbeitete jeder für sich. Unrichtig ist auch die Nachrich Vasaris, dass beide Künstler zusammen die rückwärtige Fassade des Domes von Siena über der Kirche S. Giovanni im Jahre 1317 errichtet hätten. Abgesehen davon, dass in diesem Jahre Camaino di Crescentino Capomaestro war und die Namen Agostinos und Angelos nicht in den Ausgabebüchern erwähnt werden, ist es auch trotz der Mitteilung eines späteren Chronisten unrichtig, dass im Jahre 1317 dieser Teil der Fassade hat in Angriff genommen werden können. Ehe der Bau des Domes soweit gediehen war, wurden die Arbeiten daran unterbrochen, weil sich, wie aus einem Gutachten der berufenen Sachverständigen, unter denen sich auch Lorenzo Maitani befand, hervorgeht, Fehler in der Konstruktion der Pfeiler und Gewölbe herausgestellt hatten. Dieses Gutachten wurde im Februar 1322 abgegeben. Trotz des Rates der Sachverständigen, eine neue Kirche von Grund auf zu errichten, wurde der Bau der begonnenen Kirche weitergeführt, und zwar derjenige Teil derselben, welcher über dem Baptisterium S. Giovanni liegt. Denn gerade gegen die Weiterführung dieser Vergrösserung hatten sich die Sachverständigen im Februar 1322 ausgesprochen. Ein Beschluss des Grossen Rates vom 27. März 1322 legte aber diesem Gutachten keine Bedeutung bei und verordnete, dass der Bau des Domes weitergeführt werde, wie er begonnen wurde — quod in dicto opere continue procedatur et procedi debeat prout inceptum est. Ist es somit ausgeschlossen, dass im Jahre 1317 eine

Fassade gebaut werden konnte für einen Teil des Domes, der erst 1322 in Angriff genommen wurde, so scheint überhaupt dieser rückwärtige Teil des Domes die Fassade erst viel später erhalten zu haben, und vielleicht bezieht sich hierauf folgende dokumentarische Notiz:

1382 14 ottobre

A Maestro Jachomo del Peliciaio a dì 14 d'ottobre uno fior. per uno disegnamento che die a l'uopera dela faciata di San Giovanni.[1]

Agostino di Giovanni wird zuerst im Jahre 1310 erwähnt, in welchem er heiratete. Dann wird sein Name nicht mehr genannt bis zum Jahre 1329 anlässlich einer kleinen Zahlung, die er in Siena zu leisten hat. Von 1327 bis 1330 führte er in Gemeinschaft mit Agnolo di Ventura das grosse Grabmal des Bischofs Tarlati im Dom zu Arezzo aus. Es ist eines der grössten Grabmonumente jener Zeit in Toskana und zeigt den Verstorbenen im Ornat auf dem Sarkophage liegend, an dessen Seiten Engel die Vorhänge eines darüber aufgebauten Baldachins halten. In sechzehn Reliefs sind die kriegerischen Taten des Bischofs von seiner Ernennung bis zu seinem im Jahre 1327 erfolgten Tode geschildert. Die frische naive Art, wie die hervorragenden Ereignisse aus dem Leben des Bischofs, meist Eroberungen von Kastellen, erzählt sind, und die Anschaulichkeit, mit der alles das auf verhältnismässig kleinem Raume dargestellt ist, lässt erkennen, wie sehr die sienesische Plastik von dem Pathos ihres Begründers sich entfernend auf malerische Wirkung und naive Nachbildung der Wirklichkeit ausging. Dabei ist in diesen Reliefs der Einfluss der gleichzeitigen Malerei, speziell des Pietro Lorenzetti nicht zu verkennen. Die Zierlichkeit und Sauberkeit der Ausführung der einzelnen Reliefs, die Neigung zum Natürlichen und Anmutigen, die Vorliebe für Beobachtung und Wiedergabe der Landschaft teilt der Bildhauer mit dem Maler. Jedes dieser Reliefs ist ein kleines Gemälde voll Anmut und Natürlichkeit. Vasari weiss zu erzählen, dass Giotto anlässlich seiner Reise nach Neapel im Jahre 1326 nach Orvieto gekommen sei und daselbst einige Prophetenstatuen, die Agostino und Agnolo gearbeitet hätten, gesehen habe. Diese Figuren hätten ihm so sehr gefallen, dass er die beiden sienesischen Künstler zur Herstellung des Grabmals Tarlati empfohlen habe. Diese Notiz ist von Anfang bis zu Ende erfunden. Giottos Reise nach Neapel fand nicht im Jahre 1326, sondern erst 1330 statt, da dokumentarisch erwiesen ist, dass seine Berufung nach Neapel erst im Januar 1330 er-

[1] Archivio dell' Opera, libro Entrate e Uscite Nr. 8, p. 39 t.

folgte. In diesem Jahre wurde das Grabmal Tarlati, das 1327 begonnen wurde, schon vollendet. Ferner wird in den Büchern des Domarchives von Orvieto Agnolo gar nicht, Agostino mit seinem Sohn Giovanni erst 1337 genannt. Es wird ausdrücklich erwähnt, dass Agostino nur wenige Tage blieb, während sein Sohn Giovanni Capomaestro wurde.[1] Die paarweise um die grosse Fensterrose des Domes von Orvieto stehenden Prophetenfiguren haben, soweit man sie bei der grossen Höhe ihres Standortes beurteilen kann, eine gewisse Aehnlichkeit mit den am Grabmal Tarlati angebrachten Bischofsfiguren, und sind sicher von sienesischen Künstlern geschaffen. Es steht aber dokumentarisch fest, dass an der Fensterrose erst 1354 gearbeitet wurde, und zu dieser Zeit waren zwei andere Sienesen, Matteo di Ugolino und Andrea di Cecco, Capomaestri des Domes von Orvieto. Von ihrer Hand werden daher die erwähnten Propheten geschaffen sein. Soll man Vasari Glauben schenken, so waren Agostino und Agnolo nach Beendigung ihrer Arbeiten am Grabmal Tarlati mit Regulierung des Po zur Verhütung von Ueberschwemmungen beschäftigt, eine Nachricht, die einige Glaubwürdigkeit dadurch gewinnt, dass in der Tat im Oktober des Jahres 1330 der Po durch Ueberschwemmung grosses Unheil anrichtete.[2] Von 1331 bis 1333 befand sich Agostino in Arezzo. Er errichtete in Gemeinschaft mit seinem Sohne Giovanni eine Kapelle in der Pieve und empfing am 1. März 1331 eine Zahlung[3] dafür. Ein Jahr später verpflichten sich beide Künstler zum Bau einer anderen Kapelle derselben Kirche und zu ihrer Ausschmückung in Marmor, wofür am 25. August 1332 Zahlung geleistet wird.[4] Im Jahre 1336 hatte Agostino hervorragenden Anteil an dem Bau der Festung von Massa in den Maremmen, welche die Signorie von Siena errichten liess.[5] Ueberhaupt stand er um diese Zeit mit anderen Meistern zusammen für Befestigungsarbeiten im Dienste seiner Vaterstadt. Im Jahre 1339 finden wir ihn als Vorsteher des Baues des 1325 neben dem Palazzo Pubblico in Siena angefangenen Glockenturmes, und im selben Jahre verpflichtete er sich mit zwei anderen Meistern zur Errichtung der Fassade des Palastes Sansedoni in Siena.[6] Diese nicht dem Campo, sondern der Strasse zu gelegene Fassade des

---

[1] cf. Milanesi, Documenti I, p. 241/242.
[2] cf. Vasari-Milanesi I, p. 438, Note 1.
[3] cf. Nuovi Documenti per la storia dell' arte senese, p. 17, Doc. 12.
[4] Milanesi, Documenti etc. I. Doc. 41, p. 200.
[5] cf. Vasari-Milanesi I, p. 440, Note 1.
[6] cf. Milanesi, Documenti I, Doc. 51, p. 232 und Vasari I, p. 439, Note 2.

genannten Palastes existiert heute nicht mehr. Im Jahre 1340 war der Meister sodann mit Lando di Pietro, dem zur Vergrösserung des Domes aus Neapel herbeigerufenen Künstler, und Giacomo di Vanni am Bau der Wasserleitung der Fonte Gaja beschäftigt, und mit diesen Arbeiten ist er auch in den Jahren 1341 und 1342 betraut. Im Jahre 1343 wird er mehrmals anlässlich Käufen und Verkäufen von Häusern und Grundstücken in Siena erwähnt. Zum letztenmal wird sein Name in einem Einnahmebuche des Hospitals von S. Maria della Scala aus den Jahren 1347/48 genannt.[1] Vielleicht ist er der Pest des Jahres 1348 zum Opfer gefallen.[2]

Agostino hinterliess zwei Söhne, Giovanni und Domenico. Ersterer hat das schon erwähnte, mit seinem Namen bezeichnete Madonnenrelief im Oratorio S. Bernardino in Siena geschaffen und war von 1331 bis 1333 mit seinem Vater am Bau der beiden genannten Kapellen in der Pieve zu Arezzo beschäftigt. Im Jahre 1334 verpflichtete er sich zur Errichtung einer Kapelle in der Kirche des erzbischöflichen Palastes zu Arezzo. 1336 war er Capomaestro des Dombaues von Siena, und dasselbe Amt wurde ihm im Jahre 1340 als Nachfolger Landos auf fünf Jahre übertragen. Im Jahre 1341 erhält er in Siena einige Zahlungen für Grabsteine, die er in der Kirche des Hospitals della Scala errichtet hatte. Als Capomaestro des Dombaues von Orvieto finden wir ihn 1337 erwähnt, woselbst ihm auch die Skulpturen am oberen Teil des vierten Fassadenpfeilers zugewiesen werden konnten. Er scheint noch vor seinem Vater gestorben zu sein.

Agostinos zweiter Sohn Domenico wird zuerst in einem Kontrakt vom 18. November 1348 erwähnt. Er liefert damals drei sienesischen Künstlern die Zeichnung zum Bau einer Kapelle der Kirche S. Pietro in Massa Maritima. Von 1350 bis 1355 ist er Capomaestro des Dombaues von Siena, eine Würde, die er auch nochmals im Jahre 1362 bekleidet. 1352 wurde die Cappella di Piazza neben dem Palazzo Pubblico von Siena, welche anlässlich der Pest des Jahres 1348 der Jungfrau Maria gelobt worden war, auf Kosten der Domverwaltung zu bauen begonnen, und es ist wahrscheinlich, dass Domenico di Agostino als Capomaestro des Domes zu der Kapelle den Entwurf geschaffen hat. Im Jahre 1354 hatte der Künstler die Herstellung der Einfassung eines Grabmales in der Kirche des Hospitals S. Maria della Scala übernommen, und im Jahre 1356 gab er zusammen mit

---

[1] cf. Nuovi Documenti etc., p. 19.

[2] Dies lässt sich fast mit Sicherheit behaupten, da er in einem Kontrakt vom 18. November 1348 bereits als gestorben erwähnt wird.

Niccolò di Cecco ein Gutachten betreffs der Fortsetzung des dem alten Dom im Jahre 1339 angebauten gewaltigen Langhauses ab. An diesem Anbau, zu dem die ältere Kirche das Kreuz bilden sollte, hatten sich in der Konstruktion der Pfeiler und Gewölbe derartige Defekte gezeigt, dass ausser dem Gutachten der genannten beiden Meister auch das der Florentiner Benci di Cione und Francesco Talenti im Jahre 1356 eingeholt wurde.[1] Alle diese waren der Ansicht, dass in der Weise wie begonnen am neuen Dom nicht fortgefahren werden könnte, und so wurde, da ein Einreissen und Wiederaufbauen der defekten Teile zu viel Zeit und Geld in Anspruch genommen hätte, der Plan des neuen Langhauses fallen gelassen und die Vollendung und Ausschmückung des alten Domes in Angriff genommen. Für das Ansehen, das Domenico di Agostino in seiner Vaterstadt genoss, ist es bezeichnend, dass er als Priore im September und Oktober 1356 und dann wieder November und Dezember 1367 im höchsten Magistrat der Stadt sass.[2] Im Jahre 1358 erhält er eine Zahlung für einen Flügel aus Marmor, welchen er einem Engel an der Fassade des Domes neu angefertigt hatte. 1363 figuriert sein Name unter den Maestri di pietra im Buche der Zunft, und im Jahre 1369 ist er gestorben.

Agnolo di Ventura, der Genosse Agostinos bei Errichtung des Grabmals Tarlati wird, wie Milanesi angibt, zuerst im Jahre 1312 erwähnt. Später wurde er Architekt der Comune von Siena und erbaute die Porta dei Tufi, die 1325 vollendet, sowie die Porta Romana, die 1327 angefangen wurde. Von Ende 1327 bis 1330 war er am Grabmal Tarlati in Arezzo beschäftigt. Im November 1333 war er unter den Meistern, die ihr Gutachten betreffs Beschleunigung des Baues des alten Domes von Siena abgaben; im Jahre 1334 erbaute er mit anderen Meistern das Kastell von Grosseto und im Jahre 1336 die Festung von Massa. 1349 wird er zum letzten Mal genannt.[3]

---

5. GANO.

Einer der ältesten Schüler Giovanni Pisanos, der wohl noch unter der direkten Leitung des Meisters gearbeitet hat, ist Gano. Von ihm sind zwei Grabmäler in Casole, einer ansehnlichen Ortschaft im Ge-

---

[1] cf. Milanesi, Documenti I, p. 251.
[2] cf. Milanesi, Documenti I, p. 252/253.
[3] cf. Milanesi, Documenti I, p. 206.

Madonna mit Engeln von Giovanni di Agostino im Oratorio S. Bernardino zu Siena. (Phot. Lombardi).

Grabmal des Kardinals Petroni im Dom zu Siena. (Phot. Lombardi).

biete von Siena erhalten. Das eine ist das in der Hauptkirche, der Collegiata von Casole befindliche Grabmal des Tommaso di Andrea, der im Jahre 1283 Bischof von Pistoja wurde, und als geborener Casolaner bei seinem im Jahre 1303 erfolgten Tode in seinem Heimatsorte seine Ruhestätte fand. Auf dem von vier Säulen getragenen Sarkophag liegt der Verstorbene im Ornat, zu dessen Seiten Engel den Vorhang eines Baldachins emporheben. Ueber dem Ganzen erhebt sich ein gotischer Aufbau, an dessen oberem Ende die segnende Halbfigur Christi angebracht ist. In Anbetracht der frühen Zeit, in der dieses Grabmal entstanden ist, ist es eine sehr respektable Leistung. Eine Inschrift meldet den Namen des Künstlers:

Celavit Ganus opus hoc insigne Senensis
Laudibus immensis est sua digna manus.

Das andere Grabmal von der Hand Ganos birgt die Reste des Rainero Porrina, eines mächtigen Feudalherrn von Casole und Parteigängers Heinrich VII., und befindet sich ebenfalls in der Collegiata von Casole. Die Anordnung ist ähnlich wie am Monument des Bischofs Tommaso. Der Verstorbene, sein Schwert an der Seite, liegt auf dem Sarkophag, über dem sich auch ein gotischer Aufbau erhebt. Zwei Engel stehen dem Toten zur Seite. Das Monument dürfte bald nach dem im Jahre 1315 erfolgten Tode Raineros entstanden sein. Dem Gano wird auch das schöne Grabmal des Kardinals Petroni im linken Seitenschiff des Domes von Siena zugeschrieben, ich möchte es aber eher für ein Werk von der Hand des Tino di Camaino halten, da die Ausführung der Reliefs für Gano zu gut ist. Der Kardinal Riccardo Petroni starb im Jahre 1313 in Genua. Seine Leiche wurde nach Siena gebracht und im Dome bestattet, woselbst, wie der Chronist Tura del Grasso meldet, ihm bald darauf das Grabmal errichtet wurde.[1] Dasselbe stand ursprünglich an der Stelle, wo sich heute die Kapelle S. Giovanni Battista befindet und wurde zwischen 1484 und 1490 an seinen jetzigen Ort versetzt. Es ruht auf vier Konsolen. Der Sarkophag ist an der Vorderseite mit den Reliefs der Auferstehung Christi, des Noli me tangere und der Ungläubigkeit des Thomas geschmückt, darüber erhebt sich ein von Engeln getragener Baldachin, unter dem der Verstorbene ruht. Die Spitze des Grab-

[1] Angelo di Tura del Grasso wird erwähnt im Jahre 1308 als Student der Sapienza und im Jahre 1335. Seine Chronik geht bis zum Jahre 1350.

mals krönt ein Tabernakel mit den Statuen der Madonna und zweier Heiliger.[1]

Gano lebte noch 1320, in welchem Jahre er in Siena eine Zahlung erhält. Weitere Arbeiten von ihm sind nicht bekannt.

---

6. GORO DI GREGORIO.

Dieser Künstler war vielleicht ein Sohn des Florentiners Goro (Goro = Gregorio), der im Jahre 1271 das sienesische Bürgerrecht empfing, noch 1306 in Siena nachzuweisen ist und 1311 daselbst starb. Er hatte drei Söhne Neri, Ambrogio und Goro,[2] die die väterliche Kunst in Siena weiter ausübten. Goro, von dem hier die Rede ist, wird zuerst im Jahre 1320 in Siena anlässlich einer Zahlung genannt. Vom Jahre 1323 datiert das von ihm geschaffene Grabmal des heilig gesprochenen Bischofs Cerbone unter dem Hauptaltar des Domes von Massa di Maremma. Am Sarkophag sind in fünf Reliefs die Wundertaten des Heiligen geschildert, darüber stehen Statuetten von Aposteln und Heiligen. Das Grabmal ist mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl der Entstehung 1323 bezeichnet. Im Jahre 1329 erhält Goro di Gregorio eine Zahlung in Siena für Arbeiten an der Befestigung von Sassoforte. Später muss er nach Süditalien gewandert sein, da er im Jahre 1333 ein Grabmal für den Dom von Messina geschaffen hat. Das etwas plumpe Monument birgt die Reste des Erzbischofs Guido de Tabiatis und ist laut Inschrift geschaffen im Jahre 1333 von Gregorius de Gregorio aus Siena. Das Grabmal ist auf Konsolen an die Kirchenwand erhoben. Ein sehr massiger mit Rankenwerk und Wappen geschmückter Unterbau trägt einen ehemals mit fünf Reliefs gezierten Aufsatz, von denen heute noch vier, nämlich an der Vorderseite die Verkündigung und Anbetung der Könige, an den Seiten die Geisselung und Kreuzigung Christi zu sehen sind. Dieser Aufsatz trägt den wappengeschmückten Sarkophag, auf dessen Deckel die Figur des Verstorbenen ruht. Die Reliefs, sowohl an diesem Grabmal, wie am Sarkophag des heiligen Cerbone sind von grosser Zierlichkeit und Lebendigkeit und zeigen dasselbe malerische Bestreben wie die des

---

[1] Ganz ähnlich in der Ausführung wie das Grabmal Petroni ist das des Gastone della Torre im Klosterhof von S. Croce in Florenz. (S. oben S. 93.)

[2] cf. Milanesi, Documenti I, p. 154.

Grabmals Tarlati von Agostino und Agnolo. Auffallend ist die Vorliebe für Architekturen auf diesen kleinen Reliefs. So spielt sich z. B. am Grabmal Tabiatis die Verkündigung in einem gewölbten Zimmer ab, dessen vordere Wand fortgenommen ist, und darüber baut sich ein anderes mit Fenstern und Zinnen versehenes Stockwerk auf. Alle Ornamente sind mit der grössten Sorgfalt und Sauberkeit gearbeitet. Am wenigsten gelungen ist allerdings die schlecht proportionierte Figur des Verstorbenen. — Vielleicht ist der Künstler nach Beendigung des Grabmales des Erzbischofs Guido wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt, woselbst ihm im Klosterhof von S. Francesco die Errichtung einer Grabkapelle der Familie Petroni zugeschrieben wird.[1] Die Kapelle oder vielmehr die Grabkammer existiert heute nicht mehr, wohl aber noch der Eingang dazu, der durch die Feinheit seiner Ornamente und der ganzen Anlage auffällt. Zwei Pilaster mit korinthischem Kapitäl tragen einen gotischen Bogen, in dem eine Statue der Madonna mit dem Kinde zwischen zwei knienden Franziskanern angebracht ist. An jeder Seite der Tür stehen zwei Heilige unter Baldachinen, und ganz oben erscheint Gottvater von Engeln getragen. An der wappengeschmückten Tür befindet sich die Inschrift

S. Nicholacii de Petronibus et Eredum
anno Dni MCCCXXXVI.

Sowohl in dem ganzen Aufbau, als auch im Ornamentalen und Figürlichen ist dieses Portal eine hervorragende Arbeit, die allerdings eine grosse Aehnlichkeit mit den anderen Monumenten Goro di Gregorios erkennen lässt. Was der Künstler sonst noch gearbeitet hat, und wann er gestorben ist, hat sich nicht ermitteln lassen.

Kärgliche Nachrichten nur sind erhalten über die Tätigkeit zweier Künstler Ceffo di Giovanni und Bonino di Tofano, die zusammen im Jahre 1326 ein Marmorgrabmal für Pietro della Branca, der in diesem Jahre Capitano del Popolo in Siena war, ausführten und dafür eine Zahlung von 140 Goldgulden erhielten.[2]

Nicht ganz unbedeutend kann Nicola di Nuto gewesen sein.

---

[1] cf. Romagnoli, Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbii. Siena 1840, p. 45.

[2] cf. Archivio delle Riformagioni, Classe C. Nr. 17 anno 1326 im Archivio di Stato zu Siena.

Er war unter den Meistern, die im Jahre 1322 mit Lorenzo Maitani das Gutachten über die Fortsetzung des Dombaues von Siena abgaben, und wurde nach dem Tode Lorenzo Maitanis mit dessen Sohn Vitale im Juli 1330 zum Capomaestro des Domes von Orvieto ernannt, woselbst er schon im Jahre 1324 arbeitete. Im April und Dezember 1339 erhält er Zahlungen für die Herstellung von Figuren von Heiligen. Er war Capomaestro des Dombaues von Orvieto von 1330 bis 1347 und starb im Jahre 1349.[1]

Bedeutend als Goldschmied wie als Architekt war der Sienese Lando di Pietro. Er wird zuerst erwähnt im Jahre 1311 als Zeuge bei der Deponierung der eisernen Krone der Lombardei im Kloster S. Ambrogio in Mailand. Lando war der Verfertiger dieser Krone, welche zur Krönung Heinrichs VII. diente. Im Jahre 1321 wird er in Siena erwähnt anlässlich einer von ihm vorgenommenen Reparatur der grossen Glocke, womit die Bürgerschaft zusammengerufen zu werden pflegte, und im September 1322 finden wir ihn in Florenz beschäftigt, woselbst er die grosse Glocke des Palastes der Signoria, welche, wie Vasari mitteilt, nur mit Aufbietung der Kräfte von zwölf Männern geläutet werden konnte, ins Gleichgewicht brachte und so aufhing, dass sie mit Leichtigkeit zu bewegen war. Für diese Arbeit wurde er mit 300 Goldgulden bezahlt.[2] Er muss alsdann in Siena ansässig gewesen sein, woselbst er in den Jahren 1323 bis 1334 erwähnt wird und Zahlungen für Arbeiten an den Glocken und Befestigungswerken erhält. Unter seiner Leitung wurden auch die Schanzen und Wälle errichtet, die im Jahre 1328 zur Belagerung von Montemassi nötig waren, und durch die der Feldherr der Sienesen Guidoriccio Fogliami die Feste einnahm. Nach dem Jahre 1334 begab sich der Künstler nach Neapel in den Dienst König Roberts. Sein grösster Ruhm aber war es, als seine Vaterstadt ihn zurückrief, um den Umbau des Domes zu leiten, der im August des Jahres 1339 beschlossen wurde. Es sollte ein neues Langhaus errichtet werden, zu dem die bis dahin erbaute Kirche nur das Querschiff bilden sollte. Um diesen gigantischen Plan auszuführen, hatten die Sienesen keinen anderen Meister finden können als Lando, der im Dezember 1339 aus Neapel berufen wurde. Es war ihm aber nur beschieden, das grosse Werk anzufangen. Nur sieben Monate waltete er seines Amtes, dann rief der Tod ihn ab. Er starb im August 1340. Auf seinen Entwurf geht der gross-

---

[1] cf. Milanesi, l. c. I, Doc. Nr. 40, p. 197/199.
[2] cf. Nuovi documenti per la storia dell' arte senese Doc. 7, p. 11.

artige Plan des nicht vollendeten Langhauses zurück, zu dem der Grundstein im August 1339 gelegt wurde, und er war auch einer von den Meistern, die es unternahmen, das Wasser der Forte Gaja auf den Markt von Siena zu leiten. Nach Landos Tod wurde nach seinem Entwurf am Dome weitergearbeitet, bis die Pest des Jahres 1348 die Arbeiten unterbrach. Sie wurden im Jahre 1350 unter Leitung des Domenico di Agostino wieder aufgenommen, aber bald zeigten sich Defekte in der Konstruktion der Pfeiler des linken Seitenschiffes, da dieselben, wie heute noch zu sehen ist, infolge ihrer zu grossen Schlankheit sich bogen und nicht genügend fundamentiert waren. Es wurde im Jahre 1356 eine Beratung über die Weiterführung der Arbeiten veranstaltet, und ausser den Gutachten der Sienesen Domenico di Agostino und Niccolò di Cecco auch das zweier Florentiner, des Benci di Cione und Francesco Talenti eingeholt. Die Ansicht der genannten Meister ging dahin, dass zur Reparatur der Baufehler und zum Neubau des Langhauses mehr als hundert Jahre und eine ungeheuere Geldsumme nötig sei. Die Regierung der Stadt beschloss darauf, den angefangenen Teil des Neubaues, der einzustürzen drohte, niederzureissen, den Plan des Langhauses aufzugeben und alle Kräfte zur Vollendung des alten Domes, der von da ab der neue genannt wurde, daranzusetzen.[1]

Ein Zeitgenosse Landos war Michele di Ser Memmo, ein heute fast unbekannter Künstler, der aber zu seiner Zeit in Siena und ausserhalb einen Ruf genoss und sich als Goldschmied, Mosaizist und Bronzegiesser betätigte. Die erste Nachricht, die über ihn erhalten ist, bezeugt, dass er im Jahre 1348 Capomaestro des Palastes der Comune von Pistoja war. Vom April dieses Jahres datiert ein Dokument,[2] in welchem der Künstler sich zur Herstellung einer silbernen Statuette des heiligen Jakobus für den Hauptaltar des Domes von Pistoja verpflichtet. Im Jahre 1358 schuf er eine Figur des Erzengels Michael in Mosaik für die Fassade des Domes von Siena. Im April 1360 erhält er eine Zahlung für Arbeiten an der Wasserleitung seiner Vaterstadt, und von demselben Jahre an ist er Capomaestro der Cappella del Campo, der kleinen an den Rathausturm von Siena angebauten Kapelle, welche die Sienesen anlässlich der Pest des Jahres 1348 der Jungfrau Maria zu bauen gelobt hatten. Diese Kapelle wurde im Jahre 1352 begonnen, aber erst 1376 vollendet, und Michele di Ser Memmo arbeitete dafür eine Säule aus

---

[1] cf. Milanesi, l. c. I, Doc. 49—58.
[2] cf. Milanesi, l. c. III, Doc. 3, p. 276.

vergoldeter Bronze, wofür er im Jahre 1370 eine Zahlung erhält. Um dieselbe Zeit (1369) war er auch mit Reparaturarbeiten für die Glocken und Uhren der Comune von Siena beschäftigt. Er starb um das Jahr 1375.[1]

Für die genannte Cappella del Campo waren die Statuen der zwölf Apostel projektiert, welche in den an den Pfeilern angebrachten Tabernakeln aufgestellt werden sollten. Acht Apostelstatuen wurden ausgeführt, an denen von 1381 bis 1425 von den Künstlern Mariano d'Agnolo (S. Giovanni Battista 1381), Giovanni di Cecco (S. Matteo 1382), Lando di Stefano (S. Bartolommeo 1382), Bartolommeo di Tommè (S. Pietro 1404), Meo di Matteo (S. Andrea 1425, angefangen von Matteo d'Ambrogio) gearbeitet wurde.[2] Ausser diesen Apostelfiguren waren noch die von Jacobus Major und Jacobus Minor bestellt, welche nach Milanesi von Bartolommeo die Tommè und Mariano d'Agnolo geschaffen sein sollen.[3] Auch Giovanni di Torino hatte den Auftrag erhalten, eine nicht näher bestimmte Marmorfigur für die genannte Kapelle zu arbeiten, für die er am 13. Januar 1426 eine Teilzahlung erhält.[4] Diese Statue ist jedenfalls ebenso wie diejenige, die Jacomo della Quercia im Jahre 1435 angefangen hatte und wofür er am 10. Februar des genannten Jahres eine Zahlung erhält,[5] nicht beendet worden. Heute stehen an den Pfeilern der Kapelle nur noch sechs Statuen, und diese zeigen, in welch heruntergekommenem Zustande sich die Plastik um das Jahr 1380 in Siena befand. War doch von den genannten fünf Künstlern nur einer, Giovanni di Cecco, Bildhauer von Beruf,[6] während Lando di Stefano Maler und die andern drei Goldschmiede waren.

So war fünfzig Jahre nach dem Tode des Begründers der sienesischen Bildhauerschule jegliches Leben hier erloschen. Der grosse Zug, den die sienesische Plastik in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts aufwies, und der besonders in den Skulpturen der Domfassade von Orvieto zum Ausdruck kommt und auch noch in den Arbeiten eines Tino di Camaino nachklingt, war in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts mehr und mehr einer weichlichen, verschwommenen,

---

[1] cf. Milanesi, l. c. I, p. 103 u. 268.

[2] Archivio dell' Opera del Duomo. Entrate e Uscite della Cappella del Campo ad annos.

[3] Milanesi, l. c. I, p. 281.

[4] Archivio dell' Opera. Memoriale del Camerlingo ad an., p. 31.

[5] Milanesi, l. c. II, p. 163.

[6] Er schuf auch eine Marmorstatue der Madonna für den Dom. cf. Milanesi, l. c. I, p. 38. Von 1376—1378 war er Capomaestro des Domes und der Cappella del Campo.

kraft- und energielosen Ausdrucksweise gewichen. Das Erbe Giovanni Pisanos war bald nach seinem Tode aufgezehrt, und da Siena vor Jacopo della Quercia keine Bildhauer von selbständiger Eigenart hervorbrachte, so war die Plastik in die Abhängigkeit der Schwesterkunst, der Malerei, geraten und hatte den weichen schmachtenden Charakter, wie er der sienesischen Malerei eigen ist, angenommen. Simone Martini und sein Schwager Lippo Memmi sind recht eigentlich die Begründer der nach der Seite des Zarten und Sinnigen hin gerichteten Ausdrucksweise, welche schon in den Werken Duccios zu bemerken und der Ausfluss des sienesischen Volkscharakters ist. Die der späten Gotik eigene Holdseligkeit und Freundlichkeit traf hier auf ein wesensverwandtes Element, und die Figuren dieses Stils mit ihren geneigten Köpfen, ihrem sinnenden Ausdruck, der unentschlossenen weichlichen Haltung und den fliessenden von weichem Faltenwurf durchzogenen Gewändern passen so recht zu dem sanften und sinnigen Charakter der sienesischen Kunst. Giovanni Pisano war Gotiker in seinen architektonischen Schöpfungen, und in seinen Statuen kommt deutlich der von der gotischen Architektur auf die Plastik ausgeübte Zwang zum Ausdruck. Sie haben alle etwas Herbes, Gezwungenes und — was besonders in der Handhaltung hervortritt — Verlegenes an sich. An seine frühen Schöpfungen, unter denen besonders einige Propheten und Sibyllen der sienesischen Domfassade hervorragen, knüpfen seine Schüler an, ohne jedoch seinen männlichen schöpferischen Geist zu besitzen. Sie erlagen in der Folge dem Einfluss der von einigen grossen Meistern, wie Simone Martini und Ambrogio Lorenzetti, ausgeübten Kunst der Malerei, und da sie aus Eigenem nichts zu geben hatten, wodurch sie den von der Malerei ausgehenden Geist hätten umbilden können, so verfielen sie aus dem Weichen, Sinnigen und Getragenen in das Schwächliche, Unentschiedene und Kraftlose. Denn was bei der Malerei, die ihrem Wesen nach auf die Stimmung wirkt, verzeihlich ist, wird abstossend bei der Plastik, die mit kräftigem, harten Material arbeitet, und der auch nicht der sinnliche Reiz der Farbe zu Hilfe kommt. Sie ist recht eigentlich eine — wenn man so sagen darf — männliche Kunst, der alles Weichliche und Flatterige fernliegt. Das erkannten besonders die Alten, deren auf uns gekommene Skulpturen der guten Zeit alle einen ruhigen massvollen Charakter haben. Erst die nachchristlichen Bildwerke des dritten und vierten Jahrhunderts nahmen den weichlichen, flatterhaften Charakter an, der allen Perioden des Niedergangs im künstlerischen Empfinden eigen ist.

Um dieselbe Zeit als in Siena die Bildhauerkunst in völligen Verfall geraten war, erblickte hier ein Künstler das Licht der Welt, dem es beschieden war, noch einmal die sienesische Kunst zur Höhe zu erheben, Jacopo della Quercia. Seine Jugend fiel in die Zeit, da Giovanni Pisano den Dombau leitete und den unteren Teil der Fassade baute, und an diesen ihm kongenialen Meister knüpfte Jacopo an. Das kraftvolle Empfinden Giovanni Pisanos hatte auch Quercia von Natur mitbekommen, und der Drang nach der Darstellung des Charakteristischen und Lebendigen tritt auch in seinen Werken zutage. Neben Giovanni Pisano waren es dann die, aus seiner Schule stammenden, an der sienesischen Domfassade arbeitenden Meister, welche auf den jugendlichen Quercia von Einfluss waren, was sich besonders in der Gewandbehandlung seiner Jugendwerke bemerkbar macht. Aber seiner energischen Veranlagung waren die weichlichen Erzeugnisse einer müden und erschöpften Kunstepoche zuwider. Er hält sich nicht lange dabei auf, und lebend in einer Zeit, in der die frische Morgenluft der neugeborenen Kunst der Renaissance neues Leben schuf, wendet er sich nach kurzem Bedenken der neuen Richtung zu, die gleichzeitig in Florenz in Donatello ihren Hauptvertreter fand. In seinem Jugendwerk, dem oberen Teile des Altars in der Sakramentskapelle der Kirche S. Frediano zu Lucca ist er noch ganz Gotiker in der ausgebogenen Haltung und dem schwärmerischen Ausdruck seiner Gestalten, wenn auch das ihn erfüllende kraftvolle Leben wie mit unwilliger Hand an den faltigen Gewändern dieser Heiligen rüttelt und sie in Verwirrung bringt. Der neue Geist der beginnenden Renaissance aber offenbart sich zuerst in dem Grabmal der Ilaria del Carretto im Dome von Lucca. Nicht nur am Untersatz des Denkmals, dessen Fruchtkränze haltende nackte Putten ein reines Renaissancemotiv darstellen, sondern besonders in der ruhenden Figur der Verstorbenen macht sich ein frisches, lebendiges auch in der vereinfachten Gewandung hervortretendes künstlerisches Empfinden bemerkbar, welches bei den gotischen Figuren des Altars in S. Frediano noch nicht zu finden ist, und es wahrscheinlich erscheinen lässt, dass das Grabmal der Ilaria später als der Altar entstanden ist.[1] In seinen späteren Werken, von den Statuen und Reliefs der Fonte Gaja an bis zu den herrlichen Reliefs des Taufbrunnens von Siena und des Portales von S. Petronio in Bologna, zeigt sich der Künstler völlig befreit von gotischen Reminiszenzen und als einer der Bahnbrecher der Renaissance. Sein Ver-

[1] Diese Ansicht ist auch von Milanesi geteilt worden.

hältnis zu Giovanni Pisano ist mehr als ein äusserliches, schülerhaftes. Die beiden Künstler verbindet die Gemeinsamkeit der Charakteranlage, das Streben nach Hervorhebung der die Seele bewegenden Gefühle. Bei Giovanni Pisano tritt dieses Bestreben am deutlichsten in seinen Reliefs hervor, wo die die Seele erfüllenden Kräfte in leidenschaftlicher Heftigkeit in der Bewegung ihren Ausdruck finden. In seinen Statuen ist er — selbst bei der herrlichen Sibylle der Fassade des Domes von Siena — noch gebunden und unfrei, gleichsam behindert vom Zwange der gotischen Architektur, eine Gebundenheit, die auch noch bei seinen Madonnenstatuen hervortritt. Jacopo della Quercia macht sich sogleich nach seinem Erstlingswerke davon frei. Hineingestellt in den Uebergang zweier Kulturperioden, geht er nach kurzem Zögern mit fliegenden Fahnen zu der jugendlich frischen, auf die Betonung des Individualistischen in der Erscheinung gerichteten Kunst der Renaissance über. Seine malerische Auffassung des Reliefs, seine Vorliebe für die Bildung der nackten menschlichen Gestalt, seine Konzentration auf einen charakteristischen Moment hin kennzeichnen ihn durchaus als einen Sohn der neuen Zeit. Er verbindet Giovanni Pisano mit der Kunst der Renaissance. Beider Wirken bedeutet zwei Höhepunkte in der Kunst der Bildhauerei in Siena. Während aber der Einfluss Giovannis sich auch auf Florenz und Oberitalien erstreckte und auch weiterhin fruchtbar blieb, hatte das Auftreten Jacopo della Quercias keine weitgreifende Wirkung. Sein Erscheinen war ein meteorgleiches, aber in der Geschichte der Kunst bildet er ein Markstein. Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia, Michelangelo Buonarotti — diesen Vertretern dreier verschiedener Kunst- und Kulturepochen ist eines gemeinsam, das Bestreben, die leidenschaftlichen, die Seele bewegenden Gefühle unter Hintansetzung der äusseren Form zur Geltung zu bringen, der Drang nach Ausdruck der Seele in der Bewegung.

V.

ANDREA PISANO UND DIE ANFÄNGE DER FLORENTINISCHEN PLASTIK DES TRECENTO.

Während in Siena die Dinge in der geschilderten Weise ihren Verlauf nahmen, war in Florenz ein Künstler aufgetreten, der dazu berufen war, die von den beiden grossen Meistern des Jahrhunderts, Giovanni Pisano und Giotto, ausgehenden künstlerischen Strömungen zu vereinigen und der Begründer der florentinischen Plastik zu werden, Andrea di Ugolino aus Pontedera. Er war in den Jahren 1299 bis 1305 Schüler des Giovanni Pisano,[1] also zu einer Zeit, da dieser Capomaestro des pisaner Domes war und gleichzeitig an seinen Kanzeln für S. Andrea in Pistoja und den Dom von Pisa arbeitete. Aus Verehrung für seinen Lehrer nannte er sich Andrea Pisano. Im Jahre 1330 schuf er die südliche eherne Tür des Baptisteriums von Florenz, und von 1336 bis 1343 leitete er den Bau des Campanile des Domes, woselbst er auch die Weiterführung der von Giotto begonnenen Reliefdarstellungen der Künste und Wissenschaften übernahm. Zugeschrieben werden ihm sonst noch zwei Statuetten, Christus und die h. Reparata im Dommuseum zu Florenz, ein hölzerner Kruzifixus im Berliner Museum und die Marmorfigur der Madonna mit dem Kinde über dem Hauptportal des Domes von Orvieto, wo Andrea von 1347

[1] Ciampi fand diese Notiz in den Büchern der Domverwaltung von Pisa, wo es heisst: Andreuccius pisanus famulus magistri Johannis. cf. Ciampi, Notizie inedite, p. 47.

bis 1349 Capomaestro war, und woselbst von seiner Hand oder unter seiner Leitung auch ein Teil der Fassadenskulpturen entstand. Sein frühestes beglaubigtes Werk bilden die Reliefs der ehernen Tür des Baptisteriums von Florenz, und in ihnen begegnen wir einem Stil, der sich so scharf als möglich von demjenigen unterscheidet, den sein Lehrer an seinen Kanzeln von Pistoja und Pisa anwendet. Statt des hohen mit Figuren überhäuften Reliefstils Giovannis bildet Andrea seine Gestalten im flachen Relief und beschränkt sich auf ganz wenige Figuren, die er meisterlich in den von gotischen Vierpässen umgebenen Raum hineinzukomponieren versteht, und statt der leidenschaftlichen Hast und Aufregung der Gebilde Giovannis spricht aus den Reliefs Andreas eine wohltuende Harmonie und Ruhe. Er zeigt sich hier als ein malerisch empfindender und bildender Meister. Jedes seiner kleinen Reliefs ist ein in Bronze ausgeführtes Gemälde, und in ihnen offenbart sich der Einfluss, den Giotto, der Maler, nun auch auf die Plastik auszuüben beginnt. Speziell sind es die letzten Werke Giottos in Florenz, die Fresken aus dem Leben der beiden Johannes, welche er in der Cappella Peruzzi in S. Croce schuf, die Andrea Pisano zum Vorbild gedient haben, und denen er einzelne Motive, wie den Geigenspieler auf der Darstellung des Gastmahles des Herodes und die den Neugeborenen dem Vater bringende weibliche Gestalt auf dem Fresko der Namengebung Johannes' genau entlehnt hat. Aber die Grösse und Monumentalität Giottos ist bei Andrea in Liebenswürdigkeit und Grazie umgesetzt, und während Giottos Malereien der Cappella Peruzzi die nächste Vorstufe zu Masaccios Fresken in S. Maria del Carmine bilden, bleibt Andrea überzeugter Gotiker. Diese letzten malerischen Arbeiten Giottos, in welchen sein Stil zur grössten und höchsten Entfaltung kommt, haben auf Andrea Pisano grösseren Eindruck gemacht als die leidenschaftlichen Gebilde seines Lehrers und in seiner Brust ein gleiches Empfinden geweckt, das ihn unwiderstehlich in die Bahnen des grossen Malers zog.

In den Reliefs der Baptisteriumstür tritt es zutage, wie Giottos malerische Art sich der Plastik zu bemächtigen beginnt, und die Folge davon ist, dass auch sein Stil — bei ihm recht eigentlich das «Weglassen des Unwesentlichen» — in den auf ganz wenige Figuren beschränkten, aber mit eindringlichster Naturwahrheit ausgeführten Reliefs von Andrea angenommen wird. So ist es auch kein Wunder, dass dieser nach Giottos Tod dazu ausersehen ward, sein Werk am Campanile weiterzuführen und die von jenem begonnene Reliefreihe zu beendigen. Wenn die Angabe Ghibertis, dass die ersten Ge-

schichten in Relief, die in sechseckige Felder eingelassen in zwei Reihen übereinander den Campanile schmücken, von Giotto selbst gearbeitet sind, auf Wahrheit beruht, so hat sich Andrea — selbst wenn für alle folgenden Giottos Skizzen vorlagen — so sehr in des Meisters Art eingelebt und sie sich zu eigen gemacht, dass es heute fast unmöglich ist, seine und Giottos Arbeiten mit Gewissheit zu bestimmen. Hier kann man nicht von einem blossen Schülerverhältnis reden, sondern es haben sich zwei kongeniale Meister gefunden, deren Seelen ineinander schlugen.

Es darf aber nicht vergessen werden, dass es ein frühes Werk Giovanni Pisanos gibt, welches sowohl auf Giotto wie auf Andrea von Einfluss gewesen ist, die Reliefs des untersten Beckens am grossen Brunnen von Perugia. Hier traten schon die Elemente auf, die Giotto und Andrea dann in ihren plastischen Arbeiten zur höchsten Vollendung brachten, nämlich die durch eine niedrige Reliefbildung hervorgebrachte malerische Wirkung und die Fähigkeit, dem kleinsten Raum die Komposition der Darstellung meisterhaft anzupassen. Die malerische Reliefbehandlung hatte auch Lorenzo Maitani in seinen Darstellungen aus der Genesis und dem Neuen Testament an den Fassadenpfeilern des Domes von Orvieto angewandt, und dass diese nicht ohne Einfluss auf Giotto geblieben sind, hat die Betrachtung seiner Campanilereliefs ergeben. Diese Reliefbehandlung, wie sie zuerst am Brunnen von Perugia auftritt, hat aber auch Maitani, der des öfteren in Perugia tätig war, von Giovanni Pisano gelernt, und so bilden diese kleinen Darstellungen des untersten Beckens des Brunnens von Perugia in der Tat einen der Ausgangspunkte der florentinischen Plastik des Trecento, und durch sie wird Giovanni Pisano mit ihr verbunden. Die abgeklärte, mehr auf das ruhig Erzählende als auf das dramatisch Bewegte gerichtete Darstellungsweise Andreas fand nicht in den Kanzelreliefs Giovanni Pisanos das ihr adäquate Element, sondern in den frühen Darstellungen dieses Meisters in Perugia und schloss sich neben Giotto dieser Periode seines Wirkens an. Andrea Pisano aber ist der Stammvater der florentinischen Plastik — den einen Donatello ausgenommen — und von ihm aus geht das Band, das die aus seiner Schule hervorgegangenen Künstler Orcagna und Ghiberti mit Luca della Robbia verbindet. In den Werken aller dieser offenbart sich im Gegensatz zu dem dramatischen und leidenschaftlichen Donatello ein ruhiges, liebenswürdiges und inniges Empfinden, das seinen letzten Ursprung doch vielleicht sienesischem Einfluss verdankt.

Denn dieser ist auch noch in direkter Weise nachzuweisen.

Bevor Andrea seine Baptisteriumstüre schuf, arbeiteten sienesische Künstler in Florenz, Schüler Giovanni Pisanos, die aus Mangel an einheimischen Meistern berufen wurden, wenn es galt, ein monumentales Grabmal zu errichten. Unter diesen Denkmälern sind es besonders die des Bischofs Orso von Tino di Camaino im Dom zu Florenz und des Gastone della Torre im Klosterhof von S. Croce, die hier in Betracht kommen. Andere der Art mögen damals noch geschaffen worden sein, die heute nicht mehr erhalten sind. Beide genannten Grabdenkmäler zeigen in den Reliefs, womit ihre Seiten geschmückt sind, die flache malerische Art der Reliefbildung, die auch in den Hintergrundsbildungen und den perspektivischen Verkürzungen hervortritt, und speziell am Grabmal della Torre sind die einzelnen Darstellungen in kleine viereckige Felder hineinkomponiert. Diese malerische Reliefbehandlung aber ist spezifisch sienesisch. Wir konnten sie bei allen betrachteten Monumenten der sienesischen Bildhauerschule wahrnehmen, und ausserdem tritt in ihnen, ebenso wie in der gleichzeitigen sienesischen Malerei ein weicher, milder und sinniger Zug auf, der sich auch in den Arbeiten Andrea Pisanos bemerkbar macht.

Ohne allzu grosses Gewicht auf diese Arbeiten sienesischer Künstler in Florenz zu legen, ist es doch ersichtlich geworden, dass die sienesische Kunst nicht ganz ohne Einfluss auf die florentinische Skulptur des 14. Jahrhunderts geblieben ist, und dass derselbe Geist, der die sienesische Malerschule dieser Zeit beherrscht, sich auch in der florentinischen Skulptur bemerkbar macht. Den massgebenden Einfluss aber auf Andrea Pisano, den Stammvater der florentinischen Plastik, hatten Giovanni Pisano und Giotto, indem Andrea durch Giotto direkt, durch Giovanni mehr indirekt bestimmt wurde, und unter den Einwirkungen dieser beiden grossen Künstler stehen die Anfänge der florentinischen Plastik.

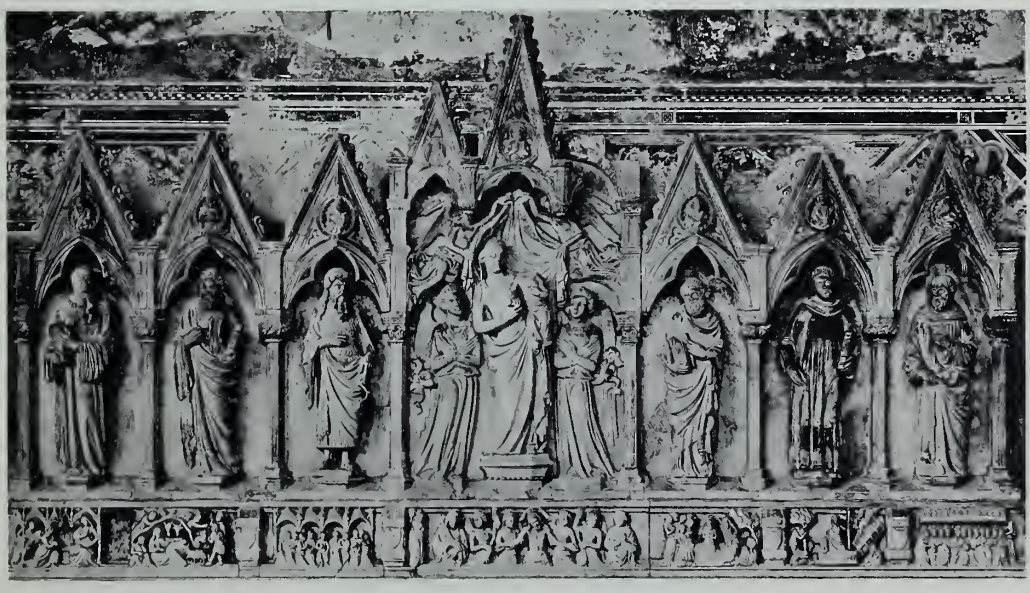
VI.

NINO UND TOMMASO PISANO.

Andrea Pisano hatte zwei Söhne, Nino und Tommaso, die beide die Kunst ihres Vaters ausübten. Der Schauplatz ihrer Tätigkeit ist Pisa, woselbst sie den grössten Teil ihres Lebens zubrachten. Tommaso, der jüngere, war als Architekt, Bildhauer, Maler und Goldschmied tätig. Er entwarf den Plan und begann den Bau eines Palastes für Giovanni dell' Agnello, der sich Doge von Pisa nannte, und dessen kurze Herrschaft von 1364 bis 1368 dauerte. Weder hiervon noch von dem Grabmal der Gemahlin Giovannis, Margherita, welches sich in der Tribuna des Domes befand, ist etwas erhalten. Dagegen besitzt Pisa heute noch in einer im Camposanto aufgestellten, aus S. Francesco stammenden grossen marmornen Altartafel ein inschriftlich beglaubigtes Werk Tommasos. Er dokumentiert sich hierin als ein Nachahmer seines Bruders Nino und der sienesischen Schule Giovannis Pisanos. Seine Art ist trocken und unerfreulich. Seine Heiligenfiguren haben eine matte, unentschiedene Haltung, die durch die schematisch geordnete Gewandung noch auffallender wird. Am besten gelungen ist die Madonna zwischen zwei Engeln, die aber in Haltung und Gebärde sich als eine Nachahmung der Madonnen seines Bruders Nino erweist, ohne jedoch dessen Grazie und Feinheit der Ausführung zu erreichen. Zugeschrieben wird ihm noch das im Camposanto befindliche Grabmal der Familie Gherardesca. Auch dies ist eine harte und trockene Arbeit, die den Künstler nicht anziehender erscheinen lässt.

Viel bedeutender als Tommaso ist sein älterer Bruder Nino.

Grabmal des Nicola Aringhieri in der Universität zu Siena. (Phot. Lombardi).



Altartafel des Tommaso Pisano im Camposanto zu Pisa.
(Phot. Brogi).

Er war schon im Jahre 1330 mit seinem Vater an der ehernen Pforte des florentiner Baptisteriums tätig, woselbst die Inschrift seinen Namen nach dem des Vaters nennt. In dieser Zeit dürfte auch die Madonna entstanden sein, die sich im rechten Querschiff der Kirche S. Maria Novella in Florenz befindet. Hier offenbart sich schon die Art Ninos, seine Liebenswürdigkeit und Grazie in der Auffassung des Madonnenbildes und seine Feinheit und Sauberkeit in der Behandlung des Marmors. Die in ganzer Figur gebildete Madonna hält das Kind auf dem linken Arm und reicht ihm mit der rechten Hand einen Vogel hin, ein Motiv, welches hier zum ersten Mal in der Plastik vorkommt und von den Malern aus der Schule Giottos übernommen wird. Auch Nino verlegte gleich seinem Bruder den Hauptsitz seiner Tätigkeit nach Pisa, woselbst er sein Hauptwerk, das monumentale Grabmal des Erzbischofs von Pisa, Simone Saltarello, († 1342) geschaffen hat. Dieses Monument befindet sich in der Kirche S. Caterina in Pisa, jedoch nicht mehr an seinem ursprünglichen Platze und zeigt den in der sienesischen Schule Giovanni Pisanos üblichen Aufbau. Speziell hat es die grösste Verwandtschaft mit dem Grabmal Benedikt XI. in San Domenico in Perugia. Wie Supino[1] bemerkte, stand das Monument des Erzbischofs Saltarello früher in der Mitte der Kirche und war reicher aufgebaut. Möglicherweise hatte es damals auch den jetzt fehlenden gotischen Bogen, der das Ganze überdeckte, wie er sich auch über dem Sarkophag des Papstes Benedikt erhebt. Auf der reliefgeschmückten Bahre liegt die Figur des Erzbischofs in vollem Ornat; zwei Engel stehen zur Seite und ziehen einen Vorhang zurück. Ueber dem Sarkophag, an dessen Ecken die Statuen des heiligen Dominikus und des Petrus Martyr stehen, erhebt sich ein Tabernakel, in welchem eine Statue der Jungfrau mit dem Kinde zwischen zwei Engeln ihren Platz hat. Auch diese Madonnenfigur zeigt bei etwas geringerer Ausführung als diejenige in S. Maria Novella in Florenz, das von Nino mit Vorliebe angewandte Motiv: das auf dem linken Arm der Jungfrau sitzende Kind greift mit lebendiger Bewegung nach einer Blume oder einem Vogel, den die Mutter ihm mit der Rechten darreicht.[2]

Vom Juli bis November 1349 war Nino als Nachfolger seines

---

[1] Supino, Archivio stor. dell' arte 1895.

[2] Der Ueberrest eines zweiten Grabdenkmals von Nino Pisano wurde unlängst in Oristano bei Cagliari aufgefunden. Es ist die Grabplatte eines Bischofs und trägt die Inschrift Ninus Magistri Andree de Pisis me fecit. cf. Arte e Storia 1900, p. 133 und Rep. f. Kw. 1901, p. 157.

Vaters Capomaestro des Domes von Orvieto. Aus dieser Zeit stammt eine Madonnenstatuette, die heute im Dommuseum zu Orvieto aufbewahrt wird. Es ist das schönste und vollendetste Werk des Meisters. Das Motiv ist das bekannte. Das Kind sitzt auf dem linken Arm der Mutter und greift mit der Hand an ihr Gewand, während sie die Rechte halb erhoben hat, die wohl eine Blume trug. Die nackten Teile, die Haare und das Gewand, welches noch Spuren von Farben und Vergoldung trägt, sind mit einer Feinheit und Delikatesse behandelt, wie bei keiner anderen Madonnenstatue Ninos und machen im Verein mit dem liebenswürdigen Ausdruck von Mutter und Kind diese Statuette zu einem Meisterwerk ersten Ranges.

Zwei weitere Madonnenstatuen werden in der Kirche S. Maria della Spina in Pisa aufbewahrt. Die eine ist eine Statue in ganzer Figur zwischen Petrus und Johannes dem Täufer, die ebenfalls von Nino gearbeitet sind. Auch bei diesem Werke ist dasselbe Motiv angewandt: die Mutter reicht dem auf ihrem linken Arm sitzenden Kinde mit der Rechten eine Blume. Mit Recht heben Crowe und Cavalcaselle[1] die unvergleichliche Natürlichkeit in der Bewegung und dem Mienenspiel von Mutter und Kind hervor. In bewundernswerter Weise hat es der Künstler verstanden, die Mutterliebe und die kindliche Heiterkeit im Marmor zu verkörpern. Eine andere Madonnendarstellung in Halbfigur in derselben Kirche zeigt die Muttergottes, wie sie das Kind an ihrer Brust nährt. Mit innigem Blicke betrachtet die Mutter den Knaben, der mit Behagen seinen Hunger stillt, ein Genrebild von echter und schönster Menschlichkeit. Ausdruck und Ausführung entsprechen sich in diesem Werke aufs beste und machen abgesehen von ihrer kunsthistorischen Bedeutung diese Gruppe zu einer der anziehendsten Arbeiten des Trecento.

Ausser diesen Madonnen mit dem Kinde schuf Nino eine Anzahl von Darstellungen der Verkündigung. Hervorzuheben ist eine Gruppe in Holz aus S. Caterina stammend, jetzt im Museo Civico in Pisa. Eine andere Gruppe der Verkündigung befindet sich heute noch in der Cappella del Rosario der genannten Kirche, zwei weitere bewahren die Museen von Lyon und Paris (Louvre). Auch in diesen Werken verbindet sich die Innigkeit der Auffassung mit der feinen und delikaten Ausführung.

Gleich seinem Bruder Tommaso war Nino auch als Goldschmied tätig. Aus den Jahren 1358 und 1359 sind Dokumente erhalten, in

---

[1] Storia della Pittura in Italia II, p. 11.

denen dem Künstler zusammen mit einem Coscio di Gaddo und einem Simone Aufträge auf Silberarbeiten für den Dom gegeben werden.[1] — Seine letzte Arbeit unternahm Nino für den Dogen Giovanni dell' Agnello. Der Auftrag bestand in einem prächtigen Grabmal, welches an die Aussenseite der Kirche S. Francesco zu stehen kommen sollte. Ueber der Ausführung starb der Künstler, und von dem begonnenen Werke ist nichts mehr erhalten. Vermutlich fiel es der Volkswut zum Opfer, als der Doge nach vierjähriger Herrschaft im Jahre 1368 in einem gegen ihn gerichteten Aufstande sein Leben verlor. Im Dezember 1368 erhielt Andrea, Ninos Sohn, noch eine Restzahlung von zwanzig Goldgulden für die Arbeit des inzwischen verstorbenen Vaters.[2]

Nino Pisano ist der Madonnenbildner par excellence. Schon Vasari machte die treffende Bemerkung, dass Nino begonnen habe, dem Marmor die Härte des Steines zu nehmen und ihm das Leben des blühenden Fleisches zu geben. Zur Lieblichkeit der Erscheinung, zur Anmut und Grazie in Haltung und Bewegung, zur Weichheit und Harmonie im Fall der Gewandung, gesellt sich der Ausdruck von Jungfräulichkeit und Mutterliebe, um die Madonnendarstellungen Ninos durch völlige Uebereinstimmung von Idee und Ausführung zu wahren Kunstwerken zu machen. In der Tat, wenn man die Madonnen Ninos, und besonders die des Dommuseums von Orvieto und die Halbfigur der Kirche della Spina in Pisa betrachtet, muss man anerkennen, dass hier zum ersten Mal alle hieratische Härte und altertümliche Gebundenheit zu gunsten eines rein menschlichen Ideals abgelegt wird. Bisher war die Madonna, selbst in der herrlichen Eckfigur Nicola Pisanos an der sienesischen Domkanzel, immer nur die Himmelskönigin. Nino zuerst wandelt diese Auffassung in das rein Menschliche um und betont die irdische Freude der Mutter an ihrem Kinde, die Betätigung der Mutterliebe. Zweifellos ist diese Umgestaltung des Madonnenideals auf den Einfluss der Franziskaner zurückzuführen, in deren Predigten und Liedern Maria den eigentlichen Mittelpunkt bildete.[3] Unter der Einwirkung der Franziskanerpoesie erscheint das Seelenleben der heiligen Personen von menschlichen Gefühlen bedingt. Diese Vermenschlichung Marias und ihre Umgestaltung zur Gottes m u t t e r wird in der Plastik Nino Pisano verdankt, und hierin liegt die kunstgeschichtliche Bedeutung seiner halbfigurigen Madonna in der Kirche

---

[1] cf. Tanfani Centofanti, Notizie di artisti, p. 123.

[2] Ausser den erwähnten Madonnenstatuen bewahrt das Berliner Museum eine Statuette aus Alabaster, in dem Bode ein Werk Ninos erkennt.

[3] Vgl. Thode, l. c., p. 461.

della Spina in Pisa, während in der Malerei ein sienesischer Künstler das Motiv der ihr Kind nährenden Maria in die italienische Kunst einführt. In der Sakristei von S. Francesco in Siena hängt ein kleines Bild von Ambrogio Lorenzetti, welches die Madonna in Halbfigur darstellt, wie sie mit innigem Blick mütterlichen Glückes auf das an ihrer Brust trinkende Kind herabschaut. Das Bild dürfte in den vierziger Jahren des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Wo hätte auch ein derartiges Motiv seinen Ursprung nehmen sollen, wenn nicht in Siena, der Stadt, die sich im Jahre 1260 feierlich der Jungfrau Maria weihte und auf ihren Münzen die Inschrift Civitas Virginis trug? Die auf das Anmutige und Sinnige gerichtete sienesische Malerei hat zuerst das Motiv der Madonna del latte in die italienische Kunst eingeführt, und dem genannten Bild Ambrogio Lorenzettis entnahm auch Nino Pisano den Vorwurf für seine halbfigurige Madonna der Kirche della Spina in Pisa. Er wurde dadurch zum Begründer aller halbfigurigen plastischen Madonnendarstellungen des Quattrocento, in denen ein inniges Verhältnis zwischen Mutter und Kind zum Ausdruck kommt. Zunächst übernahm diese Motive ein unbekannter Meister, von dem eine Anzahl halbfigurige Madonnendarstellungen in Terracotta erhalten sind, und dieser bildet eine Vorstufe zu Donatello, der diese Motive vertieft und weiter ausbildet. Von ihm übernahm sie Luca della Robbia und brachte sie zur höchsten Vollendung. Während aber im 14. Jahrhundert die Malerei der gebende Teil war und die Plastik beeinflusste, findet im Quattrocento das Gegenteil statt: die Maler, wie Masolino, Fra Filippo Lippi u. a. bringen keine neuen Motive, sondern übernehmen diejenigen, welche Donatello und Luca della Robbia bereits vorgebildet hatten.

Madonna des Nino Pisano in der Kirche S. Maria della Spina in Pisa.
(Phot. Brogi).

VII.

SCHLUSS.

Von ungeheuren Kämpfen ist das Mittelalter erfüllt. Sie gipfeln in dem Zweikampf zwischen kaiserlicher und päpstlicher Gewalt. Die anfängliche Vormacht der Kaiser, die, wie Heinrich III., Päpste ein- und absetzten und geistliche Würden nach Gutdünken vergaben, feierte ihren letzten Triumph als Heinrich VI. im Jahre 1194 noch einmal die kaiserliche Herrschaft über ganz Italien ausgedehnt hatte und seine Statthalter in seinem Namen in Tuscien, Spoleto und Ancona geboten. Mit seinem frühen Tode verfiel die kaiserliche Herrschaft über Italien. Schon lange hatten die Päpste sich gegen die von der weltlichen Macht ausgehende Bevormundung gewehrt. Gregor VII. hat sich zuerst, begünstigt von der Zerrüttung des deutschen Reiches während der Minderjährigkeit Heinrichs IV., offen von dem Kaisertum losgesagt und ihm den Fehdehandschuh hingeworfen. Vereint mit den deutschen Fürsten, die auch ihrerseits begierig die Gelegenheit ergriffen, sich von der Alleinherrschaft des Kaisers zu emanzipieren, hat er dem Kaisertum schwere Niederlagen bereitet und den Träger der deutschen Krone als Bittflehenden vor sich stehen sehen. Noch einmal indes siegte die kaiserliche Macht. Heinrich V. nahm im Jahre 1111 sogar den Papst gefangen und erzwang die Kaiserkrönung und das lang umstrittene Recht der Investitur. Unter den Hohenstaufen erfolgte aber wieder eine Wendung zum Schlimmeren. Die Niederlage Barbarossas bei Legnano im Jahre 1176 in seinem Kampfe gegen die oberitalienischen Städte befreite auch diese von der kaiserlichen Herrschaft, kraftvolle und kluge Päpste, wie Innocenz III. und Gregor IX., bestiegen den päpstlichen Stuhl, der alte Streit entbrannte aufs neue. Die ganze Regierung Fried-

richs II. ist davon erfüllt, und das Ende war, dass die päpstliche Gewalt die kaiserliche besiegte.

Aus diesen beständigen Kämpfen zwischen Kaiser und Papst zogen die Städte ihren Vorteil. Dem Beispiel von Mailand folgten die toskanischen Städte, und obgleich in dieser Landschaft S. Miniato «al tedesco» eine feste Burg der kaiserlichen Macht und ein Sinnbild ihrer Lehenshoheit bildete, so konnte es nicht ausbleiben, dass die allgemeine Niederlage des Kaisertums auch hier ihre Wirkung übte: mit dem Ableben Friedrichs II. war der Abfall der toskanischen Städte entschieden. Wurden diese nun zunächst die Heimstätten einer ungeahnten wirtschaftlichen Blüte und dadurch der Sitz einer neuen Kultur, so waren sie doch von endlosen Kämpfen der sich tötlich hassenden Parteien der Guelfen und Ghibellinen erfüllt. Blutig kam dieser Gegensatz im Jahre 1215 durch den gewaltsamen Tod eines Buondelmonte in Florenz zum Ausbruch, denn nach dem unglücklichen Kampfe Friedrichs II. vor Parma im Jahre 1248 war in Florenz die guelfische Partei ans Ruder gekommen. Pisa aber und Siena blieben gut kaiserlich und waren dadurch die Todfeinde von Florenz. Diese Feindschaft führte zu der gewaltigen Niederlage, die Siena im Bunde mit florentinischen Ghibellinengeschlechtern im September 1260 bei Montaperto der Nebenbuhlerin beibrachte und dadurch auf Jahre hinaus die Suprematie der kaiserlichen Partei in Toskana befestigte, bis durch die Niederlage Manfreds in der Schlacht bei Benevent und die Ankunft des vom Papste gerufenen Karl von Anjou aufs neue die guelfische Partei aufkam, die sich von nun an in Florenz behauptete.

In Siena hatte die Niederlage des Kaisertums eine vorübergehende Reaktion zu Gunsten der guelfischen Partei hervorgerufen, im allgemeinen aber hielten die Sienesen an der ghibellinischen Sache fest. Keine Stadt Toskanas aber hat so viele Umwälzungen in der inneren Verfassung erlebt als Siena. Unaufhörliche Kämpfe um die Regierungsgewalt folgten aufeinander. Wer heute in der Signoria sass, war morgen vielleicht schon des Lebens oder der Heimat beraubt und irrte als ein Geächteter im Lande umher. Daher kam es, dass Siena schnell von der Höhe herabstieg, eine Erscheinung, die sich auch im Kunstleben dieser Stadt bemerkbar macht.

In Pisa hatte sich ebenso wie in Florenz und Siena ein mächtiges Gemeinwesen entwickelt. Durch ihre Lage am Meere war diese Stadt besonders im Stande, durch ausgedehnten Handel grosse Reichtümer zu sammeln, und das 12. und 13. Jahrhundert zeigt denn auch Pisa auf der Höhe seiner Macht. Seine Schiffe beherrschten das ganze

Mittelmeer, es kämpfte gegen die Sarazenen, es eroberte Sardinien und eröffnete durch Teilnahme an den Kreuzzügen seinem Handel neue Bahnen, wodurch es aber mit Genua in langdauernde heftige Kämpfe geriet, in denen Pisa schliesslich unterlag und die besten Eroberungen abtreten musste. In der Stadt wütete wie anderwärts der Streit zwischen Guelfen und Ghibellinen, und die berühmte Schilderung Dantes im 33. Gesang der Hölle gibt ein charakteristisches Bild der wilden Kämpfe der sich gegenseitig zerfleischenden Parteien, die Dante zu seinem Weheruf über Pisa veranlassten, und die es schliesslich so schwächten, dass es am Anfang des 15. Jahrhunderts Florenz zur Beute fiel.

Ewig verwunderlich muss es bleiben, dass inmitten dieser äusseren und inneren Kämpfe und Zwistigkeiten in Toskana um diese Zeit eine Kunstbetätigung erblühte, die für die ganze Folgezeit von massgebendem Einfluss blieb, und es ist ein Zeichen der schier unversieglichen Kraft des jugendlichen Organismus dieser Stadtstaaten, dass in ihren kampferfüllten Mauern diese Blüte erwachsen konnte. Ihre letzte Ursache aber hat diese Erscheinung in der durch das Auftreten des heiligen Franz von Assisi hervorgerufenen Würdigung und Liebe der Natur. Er sah und liebte die Schönheit der freien Gottesnatur wie kein anderer vor ihm und erkannte in allen ihren Aeusserungen die Liebe Gottes. Dieser von Franciscus ausgehende Geist macht sich auch in den Schriften Dantes, in denen von Kunst die Rede ist, bemerkbar, und diese müssen ebenfalls bei Beurteilung der neuen Kunstbetätigung als einer der massgebenden Faktoren in Betracht gezogen werden. Indem der neue, auf Betrachtung der Natur gerichtete Geist zusammentraf mit der durch die Predigten des Franciscus und seiner Nachfolger geweckten religiösen Inbrunst der Zeit und einer sozialen Stellung des Bürgertums der Städte, welche die Entwickelung einer künstlerischen Tätigkeit begünstigte, entstand jene erste jugendfrische Blüte der Kunst, die in den Werken Nicola Pisanos ihren ersten Ausdruck fand. Denn wie schon früher erkannt und ausgesprochen worden ist[1] — in dieser unter der unmittelbaren Einwirkung des von Franciscus ausgehenden Geistes stehenden Zeit und gefördert von der durch ihn hervorgerufenen Liebe zur Natur ist die Kunst der Renaissance geboren worden. Ihr erster Apostel aber ist Nicola Pisano.

Wir haben den Werdegang dieses Künstlers kennen gelernt und

[1] Eine ausführliche und meisterhafte Darlegung der in Betracht kommenden Faktoren, welche die Kunst der Renaissance in Italien ins Leben riefen, hat zuerst Henry Thode in seinem Buch: «Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien» gegeben.

TAFELN.